Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

# LA POESÍA TEMPRANA DE EMILY DICKINSON

## EL PRIMER CUADERNILLO

Paul S. Derrick, Norma González, Anna M. Brígido



PUV

# LA POESIA TEMPRANA DE EMILY DICKINSON: EL PRIMER CUADERNILLO

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

Directora
Carme Manuel

# LA POESIA TEMPRANA DE EMILY DICKINSON: EL PRIMER CUADERNILLO

Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

Departament de Filologia Anglesa i Alemanya
Universitat de València

*La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo*

1ª edición de 2006

ISBN: 84-370-6316-7
ISBN eBook: 978-84-370-8368-1
Depósito legal: SE-3077-2006 U.E.

Imagen de la cubierta: Gema Goig
Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València
http://puv.uv.es
publicacions@uv.es

Impresión: Publidisa

# Índice

# Nota

Los capítulos I y II han sido realizados por Paul S. Derrick y Norma González. El capítulo III, la traducción del primer cuadernillo al castellano, es de Anna M. Brígido y Paul S. Derrick, basada en el texto de la edición de R. W. Franklin, *The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition* (1999).

Queremos agradecer a Carme Manuel su inestimable ayuda en la última fase de la preparación de este libro. Sus sabios consejos y sugerencias han prestado una mayor sensibilidad y nueva luz a nuestro texto.

# I
# Algunos datos históricos

En vida de Emily Dickinson (1830-1886) sólo se publicaron diez poemas de su extensísima obra en algunos periódicos y de forma esporádica y anónima. No dio a conocer los restantes, porque entre otras razones, consideró que publicarlos era "the Auction / Of the Mind of Man", y se negó a someterse a lo que denominaba "Disgrace of Price" (J709). Así se lo hizo saber a Thomas Wentworth Higginson en 1866 cuando uno de sus poemas, "A narrow Fellow in the Grass" (J986), apareció en el periódico *Springfield Daily Republican.*[1] Desde 1862 Dickinson le había estado pidiendo a Higginson, por correspondencia, que fuera su "mentor" poético, por lo que se sintió obligada a expresarle su descontento por la forma en que el poema había aparecido en las páginas del periódico. Ella le escribió el 17 de marzo: "Lest you meet my Snake and suppose I deceive it was robbed of me – defeated too of the third line by the punctuation. The third and fourth were one – I had told you I did not print – I feared you might think me ostensible. If I still entreat you to teach me, are you much displeased?" (Letters II: 450).[2]

---

[1] Fue publicado, junto con "I taste a liquor never brewed –" (J214), "Blazing in Gold, and quenching in Purple" (J228) y "Safe in their Alabaster Chambers –" (J216) en la primera página el 14 de febrero de 1866 (Farr: 367-8). Johnson supone que Sue, la cuñada de Dickinson, habría remitido una copia del poema a Samuel Bowles, el director del periódico y amigo íntimo de la familia (1955: 713-4).

[2] "Por si se encuentra con mi Serpiente y cree que le engaño, me fue sustraída – privada también del tercer verso por la puntuación. El tercero y el cuarto eran uno. Le había dicho que yo no publicaba – temía que pensase que miento. Si todavía le suplico que me enseñe, ¿le supondría un gran disgusto?" (Derrick & Outón: 45).

Tampoco aceptó diez años más tarde que su amiga Helen Hunt Jackson, también poeta y admiradora suya, incluyera "Success is counted sweetest" en una antología denominada *A Masque of Poets* (publicada en 1878) donde los autores no eran identificados.[3] De todas maneras, el poema se publicó, con ciertos cambios, y muchos lectores lo atribuyeron a Emerson. Cinco de sus primeros poemas fueron enviados por familiares o amigos durante la Guerra Civil, en 1864, a diversos periódicos y aparecieron públicamente unas diez veces (Eberwein: 2000), si bien ninguno de estos hechos llegó a afectar a sus relaciones amistosas.

Una nota necrológica escrita por su cuñada, Susan Gilbert Dickinson (Sue) —publicada el 18 de mayo en el *Springfield Republican* y en el *Amherst Record* al día siguiente, cuando Dickinson fue enterrada en Amherst— describe su reclusión de artista y su negativa a publicar relacionándolas con la vida doméstica típica de las mujeres de la época: "This side of her nature was to her the real entity in which she rested, so simple and strong was her instinct that a woman's hearthstone is her shrine" (Leyda II: 473). Con estas palabras Susan quería enfatizar que Emily se comportaba como correspondía a una dama victoriana. Clara Newman Turner, pupila de su padre, comentó que Emily no consideraba "feminine to publish" (R. B. Sewall: 268). Es muy probable que la lectura de Emerson en "The Poet" (1844) influyese en su decisión de llevar una vida solitaria: "O poet!... thou shalt leave the world, and know the muse only!". La idea al menos estaba latente en las poetas de la época. Emily Ford, amiga de Dickinson, en un soneto que publicó en el *Springfield Republican* el 11 de enero de 1891 dijo:

> Oh, friend, these sighs from out your solitude
> But pierce my heart! Social with bird and bee,
> Loving your tender flowers with ecstacy,

[3] Helen Hunt Jackson (1830-1885) creía en la calidad de la poesía de Dickinson y en sus cartas la animaba a publicar: "What portfolios of verses you must have. – It is a cruel wrong to your 'day & generation' that you will not give them light – if such a thing should happen as that I should outlive you, I wish you would make me your literary legatee & executor. Surely, after you are what is called 'dead,' you will be willing that the poor ghosts you have left behind, should be cheered and pleased by your verses, will you not? – You ought to be. – I do not think we have a right to withhold from the world a word or a thought any more than a *deed*, which might help a single soul" (Leyda II: 431).

You shun the eye, the voice, the shy elude
The loving souls that dare not intrude
Upon your chosen silence. (versos 1-6; citado en Farr: 26)

De esta manera intentaba explicar su reclusión como un espacio de libertad, un espacio elegido, lejos del mundanal ruido, donde el silencio alimentaba su vida interior y las "tender flowers" de su poesía.

Después de la muerte de Dickinson, su hermana Lavinia encontró una caja conteniendo setecientos poemas manuscritos de formas variadas, algunos de los cuales habían sido copiados y enviados en cartas dirigidas a diversos amigos. Maravillada ante tal productividad, se propuso buscar un editor en Susan Dickinson, esposa de su hermano Austin, con quien Emily había tenido una gran afinidad literaria. Susan, a su vez, contactó con Richard Watson Gilder de *The Century Papers* en 1886 diciéndole que le adjuntaba un poema de Emily sobre el "Viento", pensando que le interesaría para su periódico ya que, después del fallecimiento de la poeta, habían encontrado una gran cantidad de poemas manuscritos, que ella misma tenía intención de publicar a su debido tiempo. Agregaba que muchos de los amigos literarios de la poeta, entre otros, el coronel Higginson, el doctor Holland y "H H" [Helen Hunt Jackson], habían intentado convencerla para que les permitiera publicar sus versos, pero que ella nunca se había mostrado dispuesta a enfrentarse al mundo.[4]

Lavinia recurrió también a Mabel Loomis Todd, quien, estando casada con David Todd, un profesor de astronomía de Amherst College, mantenía una relación apasionada con Austin, el marido de Susan. He aquí el origen de la posterior división en la publicación de la obra dickinsoniana. Cuando Mabel se hallaba elaborando un primer volumen de poemas en 1888, estaba también ocupada con

[4] "I enclose a poem of Miss Emily Dickinson's on the 'Wind' thinking you might like to print it in some early number of The Century. After her death in May last, we found she had left a mass of manuscript poems, which we shall undoubtedly publish at a suitable time. Col. Higginson, Dr Holland, 'H H' and many other of her literary friends, have long urged her to allow her poems to be printed, but she was not willing to face the world". La carta fue publicada en *Ancestors' Brocades: The Literary Debut of Emily Dickinson* (Bingham: 88n).

Austin en lo que ellos denominaban “the experiment”, es decir, en la concepción de un hijo (Longsworth: 121, 297-298).

Por esa fecha, Mabel había ya copiado y organizado, a su manera, los primeros setecientos poemas que Lavinia le había dejado. El resto estaba en posesión de Susan, aunque se desconoce el número exacto de poemas y el tiempo concreto que los retuvo. Y dado que la perspectiva de un nuevo sobrino habría supuesto la posibilidad de que Lavinia le pasase a Mabel la parte que le correspondía a Austin de la herencia familiar, la situación se tornó delicada y la relación entre ambas hostil. Pero lo que es necesario subrayar es que cada una de las dos partes, en su papel de editoras, dejó sus propias marcas en ellos, como se puntualizará más adelante.

Así, Todd y Higginson publicaron el 12 de noviembre de 1890 *Poems by Emily Dickinson*; una segunda edición en 1891; otra serie en 1896 y una edición de cartas en 1894. Sin embargo, estos volúmenes recogieron sólo una parte de la obra de la poeta. Colocaron títulos a los poemas cuando no los tenían, ajustaron los textos a normas de escritura imperantes en la época, corrigiendo la ortografía en lo que se refería al uso de mayúsculas en los sustantivos[5] y normalizando el aparente caos en la utilización de los signos de puntuación. Además, alteraron la rima, el ritmo y el significado según los usos y costumbres del momento para facilitar una mejor comprensión de los textos a los lectores. A menudo no hubo acuerdo respecto a los títulos que se quería dar a los poemas ni a los cambios que se pretendía realizar en los mismos.[6]

[5] Higginson dijo que Dickinson “followed the Old English and present German method of thus distinguishing every noun substantive” (Franklin 1998: 118). Si leemos los poemas en los cuadernillos vemos que no todos los sustantivos llevan mayúsculas, con lo cual la apreciación de Higginson es errónea. Dicho uso, unido al hecho de que los poemas eran pasados a limpio en estos cuadernillos, muestra que la práctica no era producto de una distracción sino que la mayúscula encerraba un significado semántico. Por su parte, Franklin opina que en en el siglo XIX las mujeres tendían a utilizar mayúsculas y guiones de una forma más libre que en tiempos posteriores (1998: 124).

[6] Es conocida la diferencia de opinión que tuvieron los dos respecto a cómo considerarían cambiar el último verso de “The Grass so little has to do –” (J333): “I wish I were a Hay”. Todd explicaba que no era posible referirse a un sustantivo colectivo como es “hay” (heno) diciendo “a hay”, tal como lo utilizaba Dickinson. “It cannot go in so; everybody would say that *hay* is a collective noun requiring

Según comenta Franklin, "[...] Lavinia appears to have played dangerously by having manuscripts simultaneously in the hands of both women, whose relationship, at first embracing, had turned hostile. [...] The publication in 1890 of *Poems by Emily Dickinson*, edited by Mabel Loomis Todd and T. W. Higginson, must have come as a bitter surprise, for she [Susan] did not learn of it until near the end, not knowing before late September that her husband's mistress was co-editor" (1998: 4).

Se debe tener en cuenta también que en 1890 Lavinia, impaciente por la lentitud de Susan en su tarea de editora, le retiró los manuscritos. Según Farr (1992: 362), los detalles de la aparición del poema J792 revelan lo dividida que estaba la familia Dickinson cuando comenzó la publicación en 1890: por un lado Lavinia y Mabel Todd, y por otro Susan. William Hayes Ward, director del *New York Independent*, después de publicar una reseña del primer volumen (11 de diciembre de 1890), escribió a la señora Todd pidiéndole otros poemas para su periódico. Mabel y Lavinia seleccionaron y le enviaron algunos que aparecieron el 5 de febrero de 1891. Tres días más tarde Ward recibió una carta de Susan, en la que le adjuntaba lo que ella denominaba "el poema sobre los mártires", comunicándole que: "If you will print it for a money compensation I should be glad and will reserve others for you which have never been seen—Scribners gave me $15 for 'Renunciation' printed in August. I do not care for barter and am no 'Shylock' but some price is fair I suppose—I would like this confidential as the sister is quite jealous of my treasures—I was to have compiled the Poems but as I moved slowly, dreading publicity for us all, she was angry and a year ago took them from me. All I have are mine—given me by my dear Emily while living so I can in honor do with them as I please" (citado en Horan). Como explica Elizabeth Horan: "Ostensibly at Austin's request, Susan Dickinson's name was entirely omitted from the published Letters, and altered in the original materials. When Mabel demanded a share of the copyrights in the Letters, Austin managed to

---

the definite article. Nobody can call it *a hay*" (Bingham: 58). Para más ejemplos, véase Farr (362 & 373).

negotiate with his sister, Lavinia, who was Emily Dickinson's indisputable heir. Following Austin's death in 1896 [sic], the editor and heir quarreled; the details of how Lavinia successfully sued for the return of land she had deeded to the Todds are well known".[7]

Después de la muerte de Austin y de la disputa con Lavinia, Mabel abandonó el trabajo con los manuscritos. A su vez Lavinia encontró ayuda en una copista, Mary Lee Hall, e involucró a William James Rolfe, un catedrático especialista en Shakespeare y amigo de la familia, en la ardua tarea de ordenar y ver la forma de publicar dichos textos. Pero, todo ello no llevó más que a una publicación en menor escala, en periódicos y no en volúmenes de gran envergadura, lo que ofreció dificultades, tal como lo demuestra una carta que Rolfe envió a Lavinia.[8]

Cuando Lavinia murió en 1899, los manuscritos pasaron a poder de su sobrina y heredera Martha Dickinson Bianchi, la única hija de Austin y Susan, quien en esa fecha tenía treinta y dos años; sin embargo, debieron pasar casi treinta más para que se empezaran a estudiar seriamente. Para entonces, Susan estaba muerta y Martha tenía sesenta años.

Martha Dickinson Bianchi se propuso publicar los textos heredados de su tía para cumplir con los deseos de su madre, quien había querido ensalzar a través de la publicación de los poemas la relación literaria tan enriquecedora y única que había existido entre la poeta y ella misma. Al principio la idea de publicar la colección de cartas y poemas que Susan había recibido de Dickinson no fue bien recibida.[9] El resultado de las negociaciones con Little, Brown fue la aparición del

[7] Para seguir la demanda y el juicio véase: Bingham: "Epilogue"; Sewall (1974): 229-34, 258-63; Longsworth: 389-425; Walsh: 131-162, y Maun.

[8] "This was received today. I shall now try *Scribner* and the *New England Magazine*". Martha Dickinson Bianchi Papers, Houghton Library, Harvard University (bMS Am 1118.96, box 1). A pesar de ello, entre 1897 y 1898 aparecieron cuatro poemas en distintos periódicos.

[9] "We regret the interest of the critical reading public is in her verse rather than in personal anecdotes and selections from letters" (citado en Horan). Cuando escribió a Brownell, el amigo de su madre de Scribner's, comunicándole la actitud de Little, Brown de no hacer un homenaje a su madre "Dolly" y a su tía Emily, le manifestó: "Of course I am desperately disappointed as for various reasons I do not want to mix up with my Aunt's former publishers if possible. Your point of view is the natural one from the outside. But of course my reasons are mamma's, and if I publish at all, it must be as she wished. Would you be willing to look over the book and make any random criticism? Or would that

volumen *The Single Hound* en septiembre de 1914, que mereció poca atención por la guerra que en aquellos mismos momentos tenía lugar en Europa. Sin embargo, Martha se sintió muy orgullosa de la obra, puesto que constituía "a memorial to the love of these 'Dear, dead Women'" (Bianchi 1914: 5). Asimismo el volumen de cartas y anécdotas que con tanto empeño había querido publicar apareció en 1924 en *The Life and Letters of Emily Dickinson*. En ese mismo año reunió los volúmenes de Todd y Higginson y su propia edición, *The Single Hound*, y editó lo que llamó *The Complete Poems óf Emily Dickinson*.

A finales de la década de 1920 se dio cuenta, ayudada por Alfred Leete Hampson, que los manuscritos que había heredado de Lavinia contenían muchísimos poemas inéditos, y por ello editó *Further Poems* (1929) y *Unpublished Poems* (1935). Fue la primera que dejó de poner título a los poemas que los editores anteriores se habían inventado. Ahora bien, ni ella ni Hampson demostraron saber cómo interpretar la escritura de Dickinson. Sus ediciones presentan muchos errores ortográficos, tales como: *vanished* por *ravished*, *sums* por *suns*, *did* por *died, screen* por *screw*, *love* por *lore* y muchas otras alteraciones. Los textos que publicaron están regularizados en cuanto a ortografía, uso de mayúsculas y puntuación y sólo se ven vagos esfuerzos por comparar esos poemas con los contenidos en los manuscritos que estaban en su poder. La publicación de los poemas —hecho que Dickinson había considerado una venta o subasta de esclavos (J709)— se convirtió en manos de su sobrina en una suerte de reivindicación, una forma de saldar en público las heridas del pasado.

Por lo que respecta a lo que realizó Mabel Todd, ésta publicó en 1930 un artículo sobre las primeras publicaciones que se habían hecho de Dickinson.[10] En 1931 salió a la luz una edición más completa de *Letters*. En 1932 los poemas que tenía Todd pasaron a manos de su hija, Millicent Todd Bingham, quien publicó en

---

be asking too much? I have no literary advisor now, and Dolly was always so sure of everything, I miss her wise decisions unspeakably. If this was merely my own stuff, I should not care, but as it is hers, and aunt Emily's, I have no right to make any mistakes" (Horan).

[10] Franklin (1998: 7): "To mark the Emily Dickinson centennial in 1930, Mabel Todd published an article on the early editing [...]".

1945 *Ancestors' Brocades: The Literary Debut of Emily Dickinson* —donde dio información de lo que se había hecho hasta entonces, incluso de las disputas legales—, y *Bolts of Melody*, una edición que incluía 650 poemas inéditos, es decir, la última tirada de la serie empezada en 1890. Así, el primer ciclo de la edición de Dickinson había llegado a su fin. Bingham no tituló los poemas, tampoco los alteró, pero sí ajustó la ortografía, normalizó las mayúsculas y la puntuación siguiendo el gusto y normas del público lector. En 1950 Alfred Leete Hampson, el heredero de Martha Dickinson Bianchi, legó todo el material en su posesión a la Universidad de Harvard, mientras que Millicent Todd Bingham legó el suyo al Amherst College. De esta manera, se reafirmaba la división que había comenzado en 1896.

El primero en estudiar los poemas en su corpus completo fue Thomas H. Johnson, quien publicó *The Poems of Emily Dickinson* en 1955, que constituyó un hito en los estudios dickinsonianos. Johnson respetó el sentido literal, las fechas, incluyendo las distintas opciones para un mismo verso o término, la ausencia de títulos, la ortografía, las mayúsculas y la puntuación que la escritora les había dado originalmente. Organizó los poemas siguiendo un orden cronológico, lo cual constituyó un trabajo sin precedentes, si bien no respetó la secuencia original.

Por otra parte, resulta imposible pensar en la poesía de Dickinson y en sus cartas como hechos aislados. Ambos proceden del mismo manantial donde brotan las palabras.[11] Así que, considerando la importancia de sus misivas, Johnson publicó *The Letters of Emily Dickinson* en tres volúmenes y *Selected Letters of Emily Dickinson,* ambos en 1958. *The Complete Poems of Emily Dickinson* apareció en 1960, que el investigador editó en un solo volumen sin aparato crítico, donde incluyó los 1775 poemas que había identificado, corrigiendo algunos errores

[11] Ella consideraba que su poesía era en realidad su carta al mundo (J441) y, según le escribe a Higginson: "A Letter always feels to me like immortality because it is the mind alone without corporeal friend. Indebted in our talk to attitude and accent, there seems a spectral power in thought that walks alone –" (Letters II: 460). "En una Carta siempre presiento la inmortalidad porque es la mente sola sin el amigo corpóreo. La charla es deudora del gesto y del acento, pero en el pensamiento parece haber un poder espectral que camina solo –" (Derrick & Outón: 49).

ortográficos como *witheld, visiter* y ciertos apóstrofes como *does'nt*. En 1962 hizo una selección de dichos poemas en *Final Harvest: Emily Dickinson's Poems*.

*¿Qué son los cuadernillos?*

La parte más importante de esos manuscritos que Lavinia encontró en 1886 la constituyen los cuadernillos (*fascicles*). Estas libretillas son la forma en que su hermana encuadernaba sus poemas: los seleccionaba y pasaba a limpio a tinta, en folios de papel carta que sujetaba con hilo. "Encontré una caja conteniendo setecientos maravillosos poemas, copiados cuidadosamente", relataba Lavinia a una amiga en una misiva.[12] Aunque lo que Lavinia describía era sólo una pequeña parte del total de poemas que la autora escribió, casi 1800, dicha cifra corresponde exactamente con la primera cantidad que Todd recibió. Había cuarenta cuadernillos encuadernados que contenían cada uno entre dieciséis y veintinueve poemas.

Gracias al estudio de R. W. Franklin, *The Manuscript Books of Emily Dickinson* (1981), se puede afirmar que se abre una nueva etapa en los estudios dickinsonianos. Esta obra está compuesta por dos volúmenes y nos acerca a su poesía a través de versiones fotográficas en forma de facsímil, es decir, no a todos los poemas que escribió sino a aquellos que ella misma ordenó en forma de cuadernillos. De esta manera, podemos leer sus cuarenta libretas más quince grupos (*sets*) de poemas sueltos y disfrutarlos en la forma que la poeta aparentemente quiso que nos llegara, sin sufrir ningún capricho editorial.[13] Podemos apreciar cómo su escritura cambió con los años, la peculiaridad de su ortografía, los asteriscos que utilizaba para indicar lecturas alternativas, su forma

---

[12] Citado en Johnson (1955: xxxix).

[13] En el Cuadernillo 1: 22 poemas, en F2: 24, en F3: 24, en F4: 16, en F5: 25, en F6: 17, en F7: 20, en F8: 20, en F9: 29, en F10: 22, en F11: 20 poemas, en F12: 27, en F13: 19, en F14: 18 (probablemente haya un poema extraviado), en F15: 17, en F16: 11, en F 17: 15, en F18: 17, en 19: 17, en F20: 18, en F 21: 17, F22: 23, F23: 20, F24: 20, F25: 20, F26: 21, F27: 22, F28: 23, F29: 20, F30: 21. F31: 23, F32: 21, F33: 16, F34: 18, F35: 25, F36: 22, F37: 21, F38: 20, F39: 22 (probablemente haya alguno extraviado), F40: 21. A su vez los grupos de poemas (folios separados de los cuadernillos, sin encuadernar) contienen la siguiente cantidad de piezas: S1: 7 poemas, S2: 4, S3: 2, S4: 6, S5: 47, S6: 76, S7: 129, S8: 22, S9: 2, S10: 12, S11: 6, S12: 2, S13: 2, S14: 15, S15: 1.

de espaciar y romper la línea del verso, todos los secretos de sus muchas veces censurada forma de puntuación, su especial sintaxis, en una palabra, su genialidad. Casi dos décadas más tarde, en 1998, Franklin publicó *The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*. Este trabajo, al igual que el de Johnson, comprende tres volúmenes de poemas. En los catorce apéndices se incluyen algunos publicados cuando Dickinson vivía, su distribución por años, sus últimos manuscritos, la transcripción y versión manuscrita de los cuarenta cuadernillos y grupos de poemas, títulos, caracterizaciones y firmas, poemas adicionales, textos excluidos, divisiones de palabras, enmiendas, cartas vueltas a fechar, algunos textos tempranos, poemas que se le atribuyen, referencias bibliográficas, índices de la numeración de Johnson y de las primeras líneas de los poemas.

El término "fascicle" fue utilizado por primera vez por Todd en *Poems* (1890). Nosotros hemos optado por referirnos a ellos como "cuadernillos".[14] Cómo la propia Dickinson los denominó no lo sabemos con exactitud. Cuando se refiere a ellos utiliza diversas denominaciones: "my books", "a little manuscript", "volume", "portfolios of verses", "the little pamphlet". Son de construcción muy simple. Dickinson copiaba los poemas, uno a continuación del otro, en folios de papel carta, a doble cara. Mantenía los folios separados y los copiaba individualmente, uno por uno. A veces el último poema se continuaba en una hoja separada (dos veces lo hizo en un folio completo) y, en algunas ocasiones, lo hacía en un trozo separado que luego sujetaba con un alfiler. Eran extensiones de esos folios individuales. Para encuadernar cada grupo de folios, los colocaba uno sobre otro y hacía dos agujeros por los que pasaba un hilo que los sujetaba por el frente. No los firmó, ni los tituló ni enumeró. No llevan paginación ni marca obvia que nos dé una pista para establecer un orden interno. Los poemas no están ordenados

[14] Webster's *Revised Unabridged Dictionary* (1913) apunta los siguientes significados para el sustantivo "fascicle": "one of the divisions of a book published in parts; *fasciculus*, a small bundle or collection; a compact cluster; as, a fascicle of fibers; a fascicle of flowers or roots, an installment of a printed work, a bundle of fibers. En *Poems* se utiliza el término "packets" para referirse a los cuadernillos. Lavinia les llamó "volumes", Millicent Todd Bingham "fascicles", Helen Hunt Jackson "portfolios".

alfabéticamente ni existen listas de contenidos o índices que ayuden a localizar uno en particular. Franklin opina que no los guardó siguiendo una clasificación especial y que dicha ordenación tenía el único propósito de facilitarle la mera contemplación sistematizada de su propia obra (1981: ix & x). Sharon Cameron piensa que Dickinson parece haber oído el mensaje de Emerson en un ensayo que se publicó en *The Dial*, en el que el filósofo alentaba a los poetas de la época a guardar sus trabajos en cuadernillos o "portfolios" (8).

La encuadernación de estos cuadernillos empezó en 1858, aunque Dickinson ya había mostrado un gran interés por la poesía desde mucho tiempo atrás. El primer poema del que tenemos testimonio data de 1850, cuando tenía diecinueve años, y es un *valentine*, escrito para celebrar el día de San Valentín, en el que invocaba la inspiración de las musas: "Awake ye muses nine, sing me strain divine" (Franklin 1998: 15). No solo escribía sino que compartía con otras personas ese gusto por la poesía. En 1852 envió "Sic transit gloria mundi" a William Howland; en 1853 "On this wondrous sea" a su futura cuñada Susan, cuando ésta se encontraba en New Hampshire, exhortándole a que le escribiese. Este poema lo incluyó luego en el primer cuadernillo. En 1854 escribió "I have a bird in spring" en una carta que mandó a Susan, que empezaba con el ultimátum "Sue – you can go or stay". La segunda estrofa fue incluida en forma de prosa en una carta a Elizabeth y Josiah Gilbert Holland, con una pequeña variante (Johnson 1955: 8-9). También intercambiaba poemas con un amigo, Henry Vaughan Emmons, a quien mandó el mismo *valentine* que a Howland:

> Since receiving your beautiful writing I have often desired to thank you thro' a few of my flowers, and arranged the fairest for you a little while ago, but heard you were away –
> I have very few today, and they compare but slightly with the immortal blossoms you so kindly gathered me, but will you please accept them – the "Lily of the field" for the blossoms of Paradise, and if 'tis ever mine to gather those which fade not, from the garden we have not seen, you shall have a brighter one than I can find today. (Letters I: 246)

Esta misiva nos sirve de contexto para interpretar muchos de los poemas que aparecen en el primer cuadernillo, además de para entender que cuando habla de

flores en realidad se está refiriendo a sus poemas individuales y que el verbo *gather*, entre otros significados, comprende esencialmente el de reunir los poemas formando cuadernillos. Aunque las cartas no están fechadas, aparentemente Emmons le escribió reconociendo el mérito de sus "flores", y ella entonces le pidió que le devolviese su pequeño manuscrito.[15]

Ya en esas cartas nos habla de sus poemas presentados en una estructura que recuerda a la que seguirían dentro de un cuadernillo: múltiples poemas arreglados de la mejor forma ("arranged the fairest") en un "little manuscript". Se cree que éste era un sistema de escritura popular en Amherst Academy, dado que los artículos de los alumnos se incluían en un manuscrito llamado "Forest Leaves", una especie de panfleto juvenil copiado a mano en folios individuales, doblados para formar un volumen. Pero cuando Dickinson escribe a Emmons en una carta posterior le habla de sus "blossoms", por lo que entendemos que se refiere al hecho de haber estado reuniendo sus poemas, ordenándolos en folios de papel carta no encuadernados en torno a un tema común formando un "cluster": "Will you please receive these blossoms – I would love to make two garlands for certain friends of mine. if summer were here, and till she comes, perhaps one little cluster will express the wish to both" (Letters I: 280).

Es en 1858 cuando Dickinson termina de organizar su primer cuadernillo, un grupo de cuatro folios que incluía 27 poemas, según apunta Franklin, aunque en *The Manuscripts Books of Emily Dickinson* aparecen 22.[16] Parece ser que el objetivo principal de este trabajo era intentar preservar su obra porque pasaba los poemas a limpio a partir de borradores que eran luego destruidos. De todos los poemas de los cuarenta cuadernillos sólo sobrevive un borrador original

[15] "Thank you, indeed, Mr. Emmons, for your beautiful acknowledgement, far brighter than my flowers; and while with pleasure I *lend* you the little manuscript, I shall beg leave to claim it when you again return" (Letters I: 247).

[16] "In 1858 Dickinson emerged from this obscurity with her first fascicle, a group of four sheets with twenty-seven poems. Only one of the earlier poems was present: 'On this wondrous sea' (3). Not included were the valentines for Bowdoin and Howland (1, 2) and 'I have a bird in spring' (4), the poem sent, in full and in part, to Susan Dickinson and to Elizabeth and Josiah Holland. The poems she was sharing with Emmons are unknown and like most of the early ones may not have crossed over into Fascicle 1" (Franklin 1998: 10).

correspondiente a F1, en un resto de papel carta: "If those I loved were lost". Como no esperaba escribir un poema largo, ocupó sólo una parte de un folio, a la derecha, en forma de panel, dejando el resto en blanco. Concentró toda la escritura en un lado a pesar de sobrarle mucho espacio, sin preocuparse por las convenciones normales. Éste es un ejemplo de sus descuidos en los borradores. El primer verso se ve fluido, pero en el segundo necesitó hacer alguna corrección antes de continuar al siguiente. El resto está escrito de un trazo, menos el verso final que tuvo que ser reconstruido. El poema fue terminado excepto por las opciones dadas para el segundo verso: tenía dos, "note" y "voice", pero al final se decidió por esta última antes de incluir el poema en el Cuadernillo 1.

Dickinson solía enviar poemas en algunas cartas. Franklin cree que la relación que éstos tenían con los cuadernillos fue malentendida por Johnson, quien decía que Dickinson enviaba copias de los poemas a sus amistades después de haberlos registrado en los cuadernillos.[17] Pero esa no sería la regla general ya que se han encontrado copias enviadas a amigos antes de ser apuntadas en el cuadernillo. Tal es el caso de "On this wondrous sea", del F1, que Dickinson envió a Susan a New Hampshire en 1853. El primer cuadernillo ofrece otro claro ejemplo en "Morns like these – we parted –". Dickinson envió una copia a sus primas, otra a Susan y otra la incluyó en el cuadernillo, cada una con pequeñas variaciones (Franklin 1998: 16).

Cuando transfería un poema al cuadernillo, destruía la evidencia del proceso y todo rastro del esfuerzo realizado, por lo que parece obvio que las dos copias enviadas a su familia fueron anteriores. Según Franklin, los pasos que seguía eran: primer borrador (worksheet) > segundo borrador (intermediate draft) > copia para las Norcross > copia para Susan > y versión final para incorporar al cuadernillo correspondiente. Así resultaban tres copias, dos de ellas de conocimiento público, aunque escritas para un ámbito privado, cada una de ellas ligadas a una anécdota

[17] "ED's custom was to send copies of her poems to friends after she had entered them in her packets, not before" (Johnson 1955: 627). Johnson afirma esto en relación a "The robin is the one" (J828), que Higginson dijo recibir (en el *Atlantic Monthly* de octubre de 1891), mientras estaba en el ejército de la Unión. Como la copia del grupo de poemas era de una época posterior, Johnson pensó que Higginson debía estar equivocado.

particular. Sin embargo, los poemas que datan de años posteriores ya no aparecen terminados por completo, por lo que ofrecen muchas lecturas alternativas. Incluso es posible que esas distintas opciones fueran enviadas a sus amistades, como es el caso de "Before I got my eye put out" (J327), "The Grass so little has to do –" (J333), "The soul that hath a Guest" (J674) y "Two – were immortal twice –" (J800). Segura de poder producir tantas copias como pudiese necesitar, de repente dejó sus poemas sin acabar en esos cuadernillos, ya que en repetidas ocasiones parece haber pasado a limpio copiando directamente del primer borrador, saltándose el o los pasos intermedios. La última versión no siempre solía ser la mejor, por lo que parece que con registrarla Dickinson tenía más que suficiente. Poco a poco, sin embargo, su interés por los cuadernillos fue decayendo.

Del primero, recopilado en 1858, envió una versión de "As if I asked a common Alms –" a Higginson en 1862 e incorporó el mismo poema en el borrador de una carta dirigida a alguien no identificado en 1884. Las copias o versiones posteriores de dicho poema fueron variantes del mismo pero, generalmente, no acostumbró a registrarlas en el cuadernillo, como no lo hizo con "As if I asked a common Alms –", que quizás reelaboró en papel aparte y preservó en su borrador contra lo que solía hacer. Muchas veces, como en este caso, los cambios obedecían a inspiraciones espontáneas, eran muy breves y no requerían papel adicional. En un conocido ejemplo que data de 1878 Dickinson reelaboró "Two Butterflies went out at Noon –" (J533) en un borrador que posiblemente destruyó al transferir el texto nuevo a otro papel. Pero se ve que su preocupación por el poema no acabó ahí, por lo que se dedicó a revisar el nuevo manuscrito, reduciéndolo a casi una infinidad de posibilidades. Sólo una palabra aparece subrayada, indicando que ésa era la opción preferida en ese momento. Sin embargo, no se aprecia ninguna marca en la copia de dicho poema en el F25, hecha en 1863.

El cuidado con que Dickinson preparó los primeros cuadernillos nos muestra su propósito de tener algo acabado y lograr su "publicación privada". Ciertas anotaciones extrañas empiezan a aparecer en el F5, donde una palabra que había

sido omitida es transcrita a tinta a modo de lectura alternativa, y en el F7, donde para dos poemas agregó a lápiz una opción, alternativas que aumentan considerablemente a partir del F10. Más tarde, en 1862, revisó y destruyó algunos poemas, por ejemplo, uno que se mostraba desfavorable hacia Sue. Muchas de esas variantes fruto de tal revisión no han llegado hasta nuestros días.

*La edición de los cuadernillos*

Los cuadernillos que Dickinson empezó a componer en 1858 nunca vieron la luz pública. Los poemas que formaron parte de los folios del primero fueron copiados en diferentes momentos durante ese verano, pero fueron encuadernados siguiendo un orden diferente del que fueron anotados, si bien muestran una unidad en el tipo de papel utilizado. "In the name of the Bee" (Franklin 23), "We lose – because we win –" (Franklin 28) y "To him who keeps an Orchis' heart –" (Franklin 31) fueron registrados sin líneas de separación puesto que cada uno contenía una sola estrofa. Parece ser que durante aquel otoño agregó dos folios más a esta primera libretilla, de dos clases diferentes de papel, pero que los poemas estaban escritos de forma similar al resto, es decir, poemas variados, copiados a tinta, en papel carta a dos caras, con líneas de separación entre ellos.

En 1859 estos dos folios pasaron a formar parte del F3. Con anterioridad Dickinson había copiado cuatro folios más —uno en 1858, tres en 1859— y los encuadernó como pertenecientes al F2, con papel de una textura más consistente. Finalmente, el F3 quedó formado por tres tipos de papel carta. Para el F4, también de 1859, utilizó otro papel diferente al resto. A partir del 5 y hasta el 9 —escritos entre el verano de 1859 y 1860— trabajó con el mismo tipo de papel, con lo que su escritura se tornó ágil, mostrando gran confianza en sí misma. Luego se produjo un intervalo que duró hasta 1861. El propósito de Dickinson a partir de ese momento

ya no fue componer un cuadernillo completo de poemas con una estructura cerrada sino piezas abiertas sobre papeles de diversas calidades y distintas fechas.[18]

En 1862, debido a una fuerte crisis emocional que se ve reflejada en los poemas, volvió a escribir con una renovada intensidad que duró hasta 1864. Comenzando por el Cuadernillo 16, produjo veintiséis poemas de una tirada, aunque no de la forma cuidadosa con que había compuesto el primero de los cuadernillos, sino de una manera más incontrolada, abierta, que muestra múltiples posibilidades de lectura. Ahora la utilización de seis folios a doble cara, con hojas adicionales en caso de falta de espacio se convirtió en la norma. La copia de los poemas y la encuadernación se realizaron casi simultáneamente. Las letras pasaron a ser más grandes y el trazo más generoso, de manera que los poemas ocuparon más espacio del que habían ocupado los del primer cuadernillo, en el que Dickinson había intentado aprovechar al máximo el espacio disponible controlando el tamaño de la escritura. El modelo cambió también, pues la poeta se acostumbró a quebrar el primer verso para continuar en el segundo, ocupando sólo una pequeña porción del mismo.

Se ha manifestado que durante la década de 1880 volvió a producir cuadernillos una vez más, a lápiz. Si embargo, un estudio exhaustivo de estos manuscritos muestra que eran más bien hojas de trabajo y escritos misceláneos que hojas de cuadernillos.[19] Las tentativas de encuadernación parecen haber desaparecido, pues, en la década de 1870.

[18] Si Franklin estuviera en lo cierto se podría afirmar que esta pausa es significativa en la evolución de su poesía y marcaría el fin de una etapa. Lo anuncia en su poema "I'm wife – I've finished that –" (F9-P21-J199), lo que constituye un hito en la madurez de su obra puesto que ha encontrado la definición de su yo poético. Su adolescencia literaria pertenece al pasado. Ahora ha cambiado y se ha convertido en "Mujer", por lo que se compara con aquellas que están en el cielo y miran hacia la tierra que han dejado atrás. En la estrofa final afirma que ahora lo importante es su nueva condición de "Wife". El uso de la mayúscula tal como aparece en *Czar, Woman, Wife* contrasta con la minúscula de *wife* del primer verso, lo que sugiere que ha superado la condición tradicional de la mujer en la sociedad. En vez de comprometerse con un marido, tiene ahora un compromiso con su arte.

[19] Franklin dice: "It has been suggested that in the 1880's she may have returned to making fascicle sheets once more, this time in pencil, but a study of the paper and of the copying and folding patterns of these manuscripts shows them to be more like worksheets and miscellaneous manuscripts than fascicle sheets" (1981: xiii).

Después de su muerte (1886), esos escritos sufrieron mutilaciones. La edición de Thomas H. Johnson (1955) constituyó la primera tentativa por identificar el arreglo original en forma de cuadernillo. El trabajo de Franklin, *The Editing of Emily Dickinson: A Reconsideration* (1967), revisó el orden y agregó una gran cantidad de poemas extraviados. Dicha revisión estuvo basada en la evidencia de los hológrafos y en la variedad de los materiales secundarios empleados: transcripciones de los poemas según las distintas máquinas de escribir utilizadas y los tipos de papeles, incluidos los diarios, periódicos y correspondencia de los primeros editores.

Aparte de Dickinson hubo algunas personas que dejaron huellas en los manuscritos. Las marcas hechas a lápiz fueron posiblemente de Susan. Las letras D, F, L, N, P, S y W aparecen en el encabezamiento de los poemas en los cuadernillos 14 y 29 y en algunos grupos de poemas e indican los temas tratados. La W se refería a un poema sobre el viento (*wind*), la D a la muerte (*death*), la N a la naturaleza (*nature*). Algunos se referían a Susan o a otras personas. Los números 1, 2 y 3 aparecen en el F11 y posiblemente indiquen una forma de jerarquización u otra indicación de interés, si bien pueden haber sido también una versión de las cruces (x, xx y xxx) encontradas en los manuscritos.

La crítica atribuye la autoría de estas marcas a Lavinia, si bien son similares a las encontradas en la documentación existente en los documentos de la biblioteca de Houghton, que fueron realizadas a mano por Susan, y coinciden, además, con las que se hallan en los manuscritos que Dickinson le envió a ésta. A menudo aparecen en los cuadernillos y grupos de poemas relacionados con las cartas de Susan y en combinación con números, como en x2 y xx3. La letra H escrita con un lápiz diferente es muy probable que también fuese suya. Mientras que el sistema de Susan había sido leer los poemas y marcar aquellos que creía adecuados para publicar en algún momento, Todd decidió copiar todos los guardados en la primera caja y luego hacer una selección. Al organizar los manuscritos en 1891, Todd los numeró con un lápiz azul (1-38, 40, 80-85) y con otro negro (86-95), e hizo dos

marcas en azul – una x en el último verso de los cuadernillos que estaban en su poder. En realidad, los marcó con el propósito de preparárselos a su ayudante Harriet Graves, principal copista del cuadernillo 11 y parte del 19, 21, 22, 23, 24, 27, 30, 35 y 36. Todd determinó asimismo cuál de las opciones presentadas sería la copiada. Tachó palabras y escribió en los manuscritos las posibilidades que quería que Graves incluyera. En las ocasiones en las que no quería que copiara un determinado poema se lo indicaba con la frase "Not copy".

Según Franklin, las transcripciones que Todd y Graves hicieron han sido útiles para ayudar a establecer esa secuencia interna, especialmente el listado de ochenta páginas que se encuentra en la biblioteca de Amherst College y que Todd preparó en 1889. Esta lista muestra el orden en que los poemas aparecieron en cada cuadernillo, si bien Todd no respetó esta secuenciación ya que para su publicación los ordenó alfabéticamente.

Los manuscritos originales de los poemas dan múltiples pistas de su ordenación. Manchas en la primera y última página normalmente identifican el primer y último folio de cada grupo, mientras que las manchas de calco, las marcas de encuadernación o los defectos del papel colocan a un folio determinado delante o detrás de otro.

El estudio exhaustivo de la forma en que Dickinson reunió los poemas dentro de cada cuadernillo que R. W. Franklin realizó en 1981 nos lleva a hacernos muchas preguntas y abre las puertas para poder interpretar la naturaleza de su poesía y descubrir que todo ese corpus tenía una razón de ser, que sus cuadernillos no fueron cuadernos de poemas escogidos al azar sino que fueron fruto de muchas horas de premeditación y trabajo inteligente. Y así, críticos, editores, investigadores, traductores, lectores, amantes todos de su obra desandan sus pasos y se sumergen en el enigma de su literatura, tratando de buscar nexos y aprehender la magia de su mensaje, de su "loved philology".

# II
# El primer cuadernillo

Como hemos señalado con anterioridad, Ralph W. Franklin opina que "One motive Emily Dickinson had in constructing these books was to reduce disorder in her manuscripts" y que "the fascicles did serve as a record from which Dickinson made copies to send to friends, the only external form of publication she allowed herself during her lifetime" (1981: ix & x). Sabemos que tuvo especial esmero y disciplina en la elaboración de esos primeros ocho cuadernillos, realizados hasta el final del verano de 1860, y cabe pensar que ellos mismos constituyeron otra manera de autopublicación. Cuesta creer que alguien tan puntilloso, hasta límites inimaginables con su lenguaje poético, realizase un esfuerzo tan tremendo sin elegir cuidadosamente cada uno de estos poemas y sin dar a estos "booklets" una estructura interior determinada. La idea que aquí se defiende es que los poemas están ordenados estratégicamente dentro de cada cuadernillo y que existe un encadenamiento semántico que se desarrolla, crece y unifica la lectura desde el primer cuadernillo hacia el último.[1]

[1] Ruth Miller (1968) fue la primera en proponer que los cuadernillos son conjuntos artísticos. Argumenta que cada uno de ellos narra un progreso de la protagonista desde la fe ortodoxa, pasando por la angustia de la duda, hasta llegar otra vez a una fe renovada. Esta autora propone que la estructura de los cuadernillos está basada en la de los *Emblems* (1635) de Francis Quarles. David Porter subraya la importancia de acercarnos a los poemas no a través de los cuadernillos sino a través de los "scraps" —poemas sueltos escritos en papeles diversos, hasta en recetas de cocina— que nos revelarían más sus hábitos de composición y que pertenecen a la última década de su vida (1981: 2). M. L. Rosenthal (1983) comenta los cuadernillos como ejemplo de lo que él denomina el "nuevo" género de la secuencia poética moderna, la cual es, en su opinión, "the decisive form toward which all the developments of modern poetry have tended" (3). Propone la existencia de múltiples secuencias

Cada cuadernillo está cuidadosamente entretejido desde el punto de vista estructural y semántico. La mayoría de ellos contrasta el mundo terrenal que la poeta quiere dejar con una vida espiritual que desea alcanzar. Sin embargo, cada uno posee también su propio significado, por lo que pueden ser leídos de forma independiente. Considerados en su totalidad constituyen un viaje gradual, una peregrinación estético-religiosa, al final de la cual la poeta logra su propósito: la unión con lo eterno que le concede la inmortalidad.

Durante el transcurso de esa peregrinación una niña inexperta se convierte en una mujer madura, lo suficientemente fuerte como para elegir su propio destino. En la ficción autobiográfica el camino es lineal, pero aquí sigue un rumbo circular en el manejo del tiempo, del lenguaje y de la experiencia. Esa pequeña rosa que aparece espontáneamente en su jardín (F1: 3) encontrará difícil atravesar la complicada ruta hacia el mundo espiritual. Aunque su viaje iniciático es feliz al principio, trae aparejado un esfuerzo que implica sacrificio y aprendizaje, una experiencia sumergida a veces en la pena y la angustia.

Los primeros diez cuadernillos definen el primer ciclo de su poesía y podrían ser considerados como su primer tiempo poético, una unidad de pensamiento completa y significante. Aquí observa y despliega dos esferas. Por un lado, el mundo natural es representado por aquello que es fugaz, incluyendo la realidad física que le rodea: el nacimiento, la muerte y los diversos vínculos emocionales. Por otra parte encontramos la realidad esencial e inmortal que está asociada con el

---

dentro de los cuadernillos y centra su atención en los números 15 y 16, considerando el Cuadernillo 15 como eje de una secuencia que realza "la poesía del trauma psíquico" (45-73). William H. Schurr, en su importante estudio de los cuadernillos (1983), argumenta que son cartas de amor dedicadas al reverendo Charles Wadsworth. Por su parte, Jane Donahue Eberwein escribe: "Even without accepting the theories of scholars who see a coherent narrative design in the fascicles, I do regard Dickinson's ordering of the poem as instructive to the reader [...]. By using the fascicle as context for the study of a poem, one can observe intersecting image patterns, note concentrations of particular types of poems, conjecture her use of one poem as a complement or answer to another" (1985: 136). En la pág. 137 comenta las relaciones entre poemas en el Cuadernillo 37 y concluye diciendo que "Patterns exist, therefore to a sufficient extent to illuminate individual poems though not enough to support coherent interpretation of the fascicle as a whole". Dorothy Huff Oberhaus (1995) estudia especialmente el Cuadernillo 40 y lo relaciona con el primero, buscando un hilo conductor basado también en una afirmación de la fe de la poeta. Para Oberhaus, el modelo estructural sería *The Temple* (1633) de George Herbert. Véase también O'Keeffe y Scholl.

espacio eterno de Dios. Sólo una muerte metafórica le permite experimentar aquel otro espacio desde el cual es posible nombrar el mundo pasajero de los fenómenos naturales.

Del F1 al F39 juega con lo efímero, simbolizado por una miscelánea de imágenes basadas en el fraude o engaño de la naturaleza. Estos símbolos revestidos de múltiples colores a veces se muestran engañosos en su propio brillo. Pero la poeta, que comienza su viaje simbolizada por una rosa, descubrirá lo fraudulento de esa realidad mortal gracias a su agudo "ojo" espiritual.

Grupos similares de ideas se repiten una y otra vez con una nueva intensidad, marcando su renuncia a una u otra realidad pasajera hasta que al final, apelando a su propia mente, alcanza esa realidad trascendental que tanto desea, encarnada en un dios estético que es concebido como una metáfora de la inmortalidad del lenguaje. Es entonces cuando sucumbe al espíritu del romanticismo y fusiona ambas esferas, encontrando su propio paraíso en la tierra.

Dickinson comienza los cuadernillos con la mirada puesta firmemente en el paraíso tradicional cristiano, en el que aparentemente creía, al que únicamente se llega a través de la resurrección del alma. Pero su peregrinación la lleva a lo largo de la senda del romanticismo norteamericano. Experimenta una transformación del yo y finalmente comprende que la palabra es nuestro único mediador entre el tiempo, la pérdida y la inmutabilidad. Su más profunda preocupación al final no es nada más que la mismísima esencia del lenguaje. El reconocimiento de la evanescencia agudiza su sentido de pérdida, y su consecuente renuncia al mundo natural le permite capturar sus fenómenos temporales en palabras. Finalmente descubre que sólo a través de la palabra es capaz de trascender el tiempo y participar en "the Colosal substance / of Immortality" (J306).

El primer cuadernillo contiene sus primeras experiencias literarias y es un paso significativo hacia la iniciación. Dickinson condensa los temas que van a ser la principal preocupación en su poesía más madura. En este grupo de poemas la poeta empieza su viaje, establece el escenario, las condiciones del viaje, define su propia

identidad, la poesía que quiere y cómo va a escribirla. Cuando la doncella contempla el escenario en F1 y prepara su camino hacia lo desconocido está llena de esperanza. Expresa su alegría en una celebración inocente del mundo natural que la rodea, sintiendo una felicidad que se refleja en el gran número de signos de exclamación: "Summer – Sister – Seraph! / Let us go with thee!", "On it's axis turned!", "And I'm a Rose!", "Toss their dice again!". La mayoría de los poemas en F1 acaban con un signo de exclamación, que expresa el optimismo de la viajera. El cuadernillo entero —en el que se pueden distinguir tres partes— se nos muestra cuidadosamente cosido por la poeta. Los primeros cuatro poemas están dedicados a describir y a nombrar el escenario desde el que la poeta va a hablar. A partir del poema 5 y hasta el 16, Dickinson parece estar más profundamente comprometida con un análisis de los principales temas de los cuadernillos. Y, por último, del poema 17 al 22 se torna más filosófica y trata de relacionar el último poema con el mensaje del primero, estableciendo así un diálogo circular.

**F1-P1-J18**[2] (The Gentian weaves her fringes –) nos introduce al corpus completo de los cuadernillos. En este poema Dickinson empieza ubicándonos en un tiempo y espacio determinados, el fin del verano, cuando todo el poder de la naturaleza comienza a decaer. El escenario es un despliegue de color y ajetreo. Primero, describe el lugar desde el que el yo poético va a hablar, el punto de partida de su viaje de iniciación: su querido y cuidado jardín. Toda la naturaleza participa en una efímera procesión porque el verano está muriendo. Esta idea es expresada en "My departing blossoms": las hojas y los pétalos marchitos de las flores caen, uno tras otro, obedeciendo a un proceso rutinario y natural que "obviates parade". Inmersa en tal entorno, la poeta participa en un servicio fúnebre en el que el Mirlo proporciona la música y la Abeja imparte el sermón. Después de una breve enfermedad, la estación estival, hermana de la poeta, muere para

[2] F1 indica el primer cuadernillo, P1 significa el primer poema dentro del cuadernillo y J18 se refiere al número del poema en la edición de Johnson (1955).

convertirse en Serafín. Contemplando esta transformación, Dickinson se muestra igualmente dispuesta a morir: "Summer – Sister – Seraph! / Let us go with thee!".

Este profundo anhelo de resurrección viene subrayado por el uso alegre de la bendición cristiana –"In the name of the Bee – / And of the Butterfly – / And of the Breeze – Amen!"– con la que acaba el poema. De esta forma, emplea la imagen "pagana" de la abeja en lugar del Padre, la mariposa en lugar del Hijo, la brisa en lugar del Espíritu Santo. El amén del final sella su propósito de cumplir su promesa.

Las variadas imágenes religiosas del poema forman el hilo conductor con el que Dickinson cose todo el cuadernillo. La genciana, *trenzando* sus flecos, podría albergar un eco de la sugerente imagen que representa la fe en el poema de George Herbert (1593-1633), "The Pearl": "thy silk twist let down from heaven to me" (verso 38), lo que le permite trepar hasta Dios. Judith Farr ha señalado que el Libro de los Hebreos parecía tener un significado especial para la poeta: "Like many of her books, Dickinson's Bible shows signs of much use. There is a pressed clover from her father's grave between pages 286 and 287 and another clover at Hebrews 11" (1992: 62). Puede que sea una casualidad, pero el capítulo 11 es una exhortación al mantenimiento de la fe, que comienza con las palabras: "La fe es garantía de lo que se espera; la prueba de las realidades que no se ven. Por ella fueron alabados nuestros mayores. Por la fe, sabemos que el universo fue formado por la palabra de Dios, de manera que lo que se ve resultase de lo que no aparece" (versículos 1 & 3).

Las flores ocuparon un sitio especial para la poeta de Nueva Inglaterra entre estos dos mundos de lo visible y lo invisible. En 1874 escribía en una carta dirigida a una amiga: "Flowers are not quite earthly. They are like the Saints. We should doubtless feel more at Home with them than with the Saints of God" (Letters II: 527-8). Su mayor deseo —el de seguir a sus flores a través de la puerta de la muerte hasta la vida eterna— nos revela que, en ese momento de su poesía y desde su particular humildad, ella también aspiraba a ser un "Santo de Dios".

En **F1-P2-J6** (Frequently the woods are pink –) la poeta comienza a infundir cierta afectación al texto. A pesar de su aparente estilo sencillo y directo, el poema describe los cambios de color y follaje que sufre la naturaleza, siguiendo las premisas de un tímido y evasivo juego seductor que consiste en vestirse y desvestirse:

> Frequently the woods are pink –
> Frequently, are brown.
> Frequently the hills undress
> Behind my native town –

La repetición del adverbio funciona para acelerar nuestra percepción del tiempo, del que ella es una atenta y absorta testigo, y resaltar sus efectos. Observa aquí la mutabilidad del paisaje que tan íntimamente conoce. Y se da cuenta de que esa mutabilidad es una función del paso inexorable de los días, dado que todos los cambios están realizados por los doce meses del año, en su inevitable devenir. Esta susceptibilidad a las variaciones del entorno sirve para aumentar su conciencia del vacío entre este mundo transitorio y la inmortal e imperecedera perfección del paraíso que hemos visto en el poema precedente.

El lenguaje de **F1-P3-J19** (A sepal – petal – and a thorn) es de una frescura parecida a la del "flask of Dew" que contiene y de una gran economía lingüística. Las cinco breves y esenciales pinceladas que dibujan este poema manifiestan una repentina revelación mística en la que la poeta experimenta una identificación con la naturaleza. Éste es un paso importante en su crecimiento y es resultado directo de ese anhelo del primer poema: el de seguir a sus flores en lo que inocentemente concibe como una procesión hacia la eternidad. Sin embargo, esta pieza contiene también el primer atisbo de la ambigüedad que nos transmite la imagen de la rosa en los dos poemas finales.

A lo largo del cuadernillo el yo poético parece ir haciéndose cada vez más sensible ante la insalvable brecha (ya inherente en la teología puritana) entre el mundo natural, vulnerable a las depredaciones del tiempo, y la eternidad.

Consecuentemente, su identificación con la rosa se vuelve problemática, puesto que ello conlleva también una fusión con la naturaleza y con el tiempo. Esta consideración más compleja de los términos que maneja le conducirá a las preguntas inquietantes acerca del significado de la rosa en F1: 21 (Garlands for Queens, may be –) y la amenaza de su total aniquilamiento en F1: 22 (Nobody knows this little Rose –).

Todo el peso de **F1-P4-J20** (Distrustful of the Gentian –) descansa en la fuerza categórica de sus cuatro primeros versos, inmersos en el misterio de "distrustful", "fluttering" y "chid my perfidy". Esta visión negativa de la genciana parece contrastar con la más esperanzada connotación que dicha flor nos ofrecía en el primer verso del primer poema del cuadernillo. Pero este contraste estaría en consonancia con la ambigüedad que vimos en el poema anterior. El yo poético siente ahora que tiene que *elegir* entre la naturaleza y la eternidad, y aquí desconfía de la belleza de la genciana porque sabe que es efímera.

Justo cuando se va a alejar de ella, un aspecto de aquella belleza, "the fluttering of her fringes", le regaña. La flor le riñe por abandonarla (es decir, por dejar la naturaleza perecedera por un mundo sobrenatural) o, de acuerdo con el segundo significado del verbo "chide", la misma belleza de la flor (o de la naturaleza) la *estimula* o la *impulsa* hacia una belleza superior en el mundo de lo sobrenatural o de lo divino. Esta lectura encajaría con un tema puritano tradicional, plasmado, por ejemplo, en algunos poemas de Anne Bradstreet (por ejemplo, "The Flesh and the Spirit" y "Contemplations"). La voz poética parece estar decidida aquí, a pesar de su insistente duda, a rechazar este mundo de tiempo y cambio: "I shall not feel the sleet – then – / I shall not fear the snow". Al final, se dirigirá cantando hacia el mundo inmaterial cuya promesa se le ofrece más allá del alcance de la mano.

Sin embargo, este poema puede esconder otra dimensión más personal. Su desconfianza hacia la genciana sugiere que la flor puede haberla desilusionado de alguna manera, puede haber roto una promesa o haber sido desleal. Farr argumenta que el espacio en blanco en el verso 5, "Weary for my _____", representa a su

cuñada Sue (1992: 139, 359), con la que Dickinson mantuvo una compleja relación. Si su amor por Sue fue sexual o no es aún una pregunta sin una respuesta definitiva, aunque probablemente, en un sentido más profundo, irrelevante. Dickinson la creía más inteligente, decidida y mundanal que ella misma. Sue tenía un carácter fuerte y podía darse el lujo de ser caprichosa con quienes quería, una inconstancia de la que la poeta era dolorosamente conocedora.

Veinte años más tarde, en 1878, Dickinson le escribió una carta donde, volviendo la vista atrás en el tiempo, le manifestaba:

> Whoever blesses, you always bless – the last – and often made the Heaven of Heavens – a sterile stimulus.
> Cherish the Power – dear –
> Remember that stands in the Bible between the Kingdom and the Glory, because it is wilder than either of them. (Letters II: 581)[3]

La comparación de Sue con "el Paraíso de Paraísos" podría disipar ciertas dudas en F1: 4. Farr se pregunta si Dickinson sintió la necesidad de esconder el nombre en el verso 5 y sostiene que "The poem reveals what Dickinson wanted from Sue—everything, in fact—which she knows she cannot have" (1992: 139). Si esto fuera así, estaría dándole la espalda a Sue, desilusionada por su carácter volátil y tornadizo (lo que a su vez ejemplificaría la fugacidad de la naturaleza) o, a un nivel más complejo, estaría renunciando a la posibilidad de retenerla y se resignaría a conservarla en su imaginación como ejemplo de imagen de inalcanzable perfección edénica.

**F1-P5-J21** (We lose – because we win –) marca un cambio con respecto a los cuatro poemas anteriores, que se refieren a la naturaleza y a todas las vividas imágenes que pueden ser captadas por los sentidos, mostrando así un ejercicio más intelectual. Los versos de este terceto dan la clave para la interpretación de los doce poemas siguientes, que tratan el tema de la muerte y de la resurrección, de la

[3] "Quienquiera que bendiga, tú siempre bendices – la última – y a menudo hiciste del Paraíso de Paraísos – un estímulo estéril. // Abriga el poder – querida – // Recuerda que está en la Biblia entre el Reino y la Gloria, porque es más salvaje que cualquiera de ellos".

ganancia y de la pérdida a través de los ojos de una poeta contemplativa que ha recurrido a la Biblia para justificar esos cambios en la naturaleza y en la vida humana. Repiten, cual eco, la naturaleza cambiante y etérea que experimentan los doce meses del año mientras la tierra va girando alrededor de su eje.

Este poema es, además, casi una paráfrasis de las palabras de Cristo en Mateo 10, 39: "El que encuentre su vida, la perderá; y el que pierda su vida por mí, la encontrará". Es, por lo tanto, una clara reflexión sobre el dilema que Dickinson trata de resolver en el poema anterior y parece ser una justificación para la elección que toma, pues está decidida a "perder" las bellezas y alegrías (y los sufrimientos) de la vida en el mundo de la experiencia física.

En **F1-P6-J22** (All these my banners be.) regresamos al jardín de la poeta. Su principal preocupación aquí parece ser la naturaleza misma, aunque esto hace que vuelva a reconocer con angustia la brecha que existe entre el tiempo y la eternidad. Por otro lado, sus desvelos con las flores le revelan el recurrente ciclo de la muerte y el renacimiento que tiene lugar en el seno de la naturaleza.

I sow my – pageantry
In May –
It rises train by train –
Then sleeps in state again –

Esto la lleva otra vez a contemplar, en la segunda estrofa, el misterio de la pérdida en el tiempo. Aquí nos encontramos con una complicada ambigüedad que desarrolla en muchos de sus poemas más tardíos. ¿Estará utilizando el fenómeno del renacimiento en la naturaleza como *símbolo* de la resurrección? ¿Representa la plantación de las semillas en mayo una preparación espiritual para la vida después de la muerte? ¿O tal vez se inclina hacia una "creencia" en la vuelta cíclica de la vida natural en lugar de un reino eterno de lo sobrenatural?

El "secret / Of the Crocus", que supuestamente conocemos, nos da idea de que nos encontramos ante un poema en el que todavía se reafirma la creencia en la fe cristiana. El subrayado en *there* —"Let us chant it softly – / '*There* is no more

snow!'"— parece señalar el mismo cielo o paraíso que ella desea intensamente en F1: 4. En efecto, este poema fue seguramente inspirado por las palabras de Mateo 6, 19-21: "No os amontonéis tesoros en la tierra, donde hay polilla y herrumbre que corroen, y ladrones que socavan y roban. Amontonaos más bien tesoros en el cielo, donde no hay polilla ni herrumbre que corroan, ni ladrones que socaven y roben. Porque donde esté tu tesoro, allí estará también tu corazón".

El pensamiento que expresa el apóstol coincide con la obsesión que Dickinson sentía hacia los bulbos, ya que veía en ellos "a divine perspective" (Letters III: 776). A la poeta le fascinaba el que, tras ser enterrados, los bulbos volvieran a florecer, y veía en este proceso de la naturaleza el equivalente a lo que le ocurría al alma. Los últimos dos versos del poema nos comunican que su fe en el cielo es el tesoro secreto de "an Orchis' Heart". Es más, éste parece ser el momento en que empieza a sentir la tensión entre dos posibles formas de entender la vida y la muerte. Todo esto le conducirá a un crecimiento emocional e intelectual, que le hará entender hasta qué punto las flores que cultiva en su jardín representan la promesa de su propia poesía.

En **F1-P7-J23** (I had a guinea golden –) habla de sus posesiones y pérdidas personales, refiriéndose especialmente a aquellos que han muerto o que han desaparecido de su entorno. El uso del sustantivo "traidor" nos recuerda su desconfianza hacia la genciana, una susceptibilidad aparentemente originada por el caprichoso carácter de Sue.

La cadencia de las rimas y el tono de canción de cuna sugieren una cierta ironía ante sus propias emociones, algo que no hemos visto antes. Es difícil imaginar que está tomando en serio "this mournful ditty / Accompanied with tear". Aunque no se puede saber si el traidor (o traidora) es Sue, parece que Dickinson reconoce aquí que el lazo emocional, tanto como sus sentimientos de rencor y de deseo de venganza, son de alguna manera infantiles.

Esta capacidad de burlarse de sí misma demuestra que está madurando y la actitud jocosa del poema con respecto a la pérdida del amor terrenal contrasta

abiertamente con la seriedad que impregna la siguiente composición que, junto con F1: 11, constituye la expresión más rotunda de su fe en la visión cristiana de la vida después de la muerte en este primer cuadernillo.

**F1-P8-J24** (There is a morn by men unseen –) reafirma la fe que expresa en F1: 1 y 6. Dickinson recuerda el primer versículo de Hebreos 11: "La fe es garantía de lo que se espera; la prueba de las realidades que no se ven".[4] No ha disminuido ni su creencia en la nueva mañana de la resurrección ni en su deseo de despertarse en ella. El hecho de que aquel alba sea invisible a los ojos físicos no impide en absoluto que ella imagine sus encantos eternos.[5] Y la última estrofa sirve para reforzar el significado de la siembra de las semillas en mayo en F1: 6:

Like thee to dance – like thee to sing –
People opon that mystic green –
I ask, each new May morn.
I wait thy far – fantastic bells –
Announcing me in other dells –
Unto the different dawn!

Si reza en este poema por la gracia de la resurrección, en el siguiente, **F1-P9-J323** (As if I asked a common Alms,), intenta imaginar cómo se sentiría si se le otorgara su petición. Dickinson quiere comunicarnos que el don de la vida eterna es mayor que cualquier "common Alms", y que está buscando la forma de poder expresar esa inconmensurabilidad. Aunque se podría pensar que la limosna que desea es el amor, el hecho de que ambos poemas acaben con la misma rima, "morn/dawn", los vincula y sugiere que el objeto principal de atención es un despertar a la vida celestial después de la muerte.

[4] Aunque 1 Corintios 2, 9-11 podría ser otra fuente. En estos versos San Pablo explica la misión de los apóstoles en la tierra: comunicar la gloria del Reino de Cristo, que ninguno ha visto ni oído.

[5] Se debería reiterar que esta fe tan fuerte es evidente en los primeros cuadernillos, pero en sus poemas más maduros el énfasis parece cambiar de la creencia a la duda. Así por ejemplo, en F18-P12-J501, comienza con una rotunda afirmación de fe: "This World is not Conclusion. / A Species stands beyond – / Invisible, as Music – / But positive, as Sound –". Más sabia ahora, no intenta describir lo que esa especie puede ser. Muy por el contrario, sufre una crisis de fe y acaba con una preocupante nota de desconfianza, al menos respecto a la teología cristiana: "Much Gesture, from the Pulpit – / Strong Hallelujahs roll – / Narcotics cannot still the Tooth / That nibbles at the Soul –".

Este poema marca otro paso hacia delante en su desarrollo poético, dado que se centra ahora en la *diferencia* entre este mundo y el siguiente. El uso del subjuntivo es significativo en ese aspecto. El yo poético empieza a darse cuenta de que aquel mundo, sea lo que sea, está más allá del poder de la comprensión humana y que, por tanto, es indescriptible.

La idea de ser "inundada" ("flooded") y arrastrada por una fuerza todopoderosa puede tener origen en los himnos protestantes de Isaac Watts (1674-1748), a quien suele señalarse como inspiración de las inusuales formas métricas dickinsonianas. Sus populares *Christian Psalmody* y *The Psalms*, *Hymns* y *Spiritual Songs* podían encontrarse en muchos hogares en Nueva Inglaterra y se hallaban también presentes en la biblioteca del padre de Dickinson (R. B. Sewall: 408n). A pesar de que en esos himnos el creyente solía ser arrastrado al río de la eternidad, vislumbramos una sutil e inquietante innovación en el poema. El último verbo, "shatter", sugiere que la alegría que el yo poético tanto desea (si es que realmente existe[6]) podría ser demasiado inmensa para que la asimilara, demasiado poderosa —si fuera concedida— para que ese yo pudiera sobrevivirla.

Después de la exaltación del poema anterior, **F1-P10-J25** (She slept beneath a tree –) recuerda por su sencillez y concisión a F1: 3 (A sepal – petal – and a thorn), ya que ambas composiciones evocan transformaciones que parecen oponerse a las creencias cristianas de Dickinson. En F1: 3 se convierte en una rosa, y aquí la semilla dormida despierta casi mágicamente, convirtiéndose en la flor carmín. Sin embargo, este despertar es diferente del que ella anhelaba en F1: 8 y 9. No es su alma la que asciende al paraíso, sino una pequeña flor la que surge en su propio jardín. Y quien le otorga la vida aquí no es Dios, sino el pie, tanto físico como métrico, de la propia poeta.

[6] Este rumbo hacia la duda es ilustrado por un poema en un cuadernillo posterior, F7-P4-J101, que comienza con las preguntas retóricas siguientes: "Will there really be a 'Morning'? / Is there such a thing as 'Day'?". Después de admitir su incapacidad para imaginar la respuesta, acaba pidiendo que alguien le aclare su incertidumbre: "Oh some Scholar! Oh some Sailor! / Oh some Wise Man from the skies! / Please to tell a little Pilgrim / Where the place called 'Morning' lies!".

Por primera vez en el cuadernillo, el cuidado del jardín se convierte en una metáfora explícita para el acto de la creación y sus flores en los poemas que, con su pie poético, ella trae a la vida. El verbo final "see!" es una orden que, dada la sintaxis del poema, casi necesariamente se dirige al lector, llamándonos para atestiguar la maravillosa metamorfosis: la flor *es* el poema.

Pero existe otra lectura de implicaciones más profundas, puesto que también se nos urge a presenciar la metamorfosis que ocurre dentro de la misma poeta. Y es que esta metáfora contiene inquietantes posibilidades que desafían su creencia en la validez de la resurrección cristiana. En este caso, ella asume el papel de Dios, que insufla vida en un privado y edénico jardín poético. Por tanto este poema, aparentemente insignificante, inicia la tensión entre la fe cristiana tradicional y un sistema autónomo de imágenes e ideas esencialmente románticas, que reviste las composiciones del resto del cuadernillo de un novedoso atrevimiento.

Como se ha señalado con anterioridad, **F1-P11-J7** (The feet of people walking home –[7]) y F1: 8 son la aseveración más radical de fe por parte de la poeta de este primer cuadernillo. El poema está probablemente colocado aquí intencionalmente, como contrapunto al desafío aparecido en F1:10. En lo que podría ser un rechazo a su juego de palabras en torno al pie poético, Dickinson manifiesta que la esperanza de llegar a casa aligera los pies de todos los creyentes que transitan la ruta hacia la muerte.

Las primeras cuatro estrofas contienen una serie de imágenes de transformación que simbolizan la resurrección del alma. Comienza el poema con la rosa del azafrán, cuyo secreto se esconde en F1: 6. Tanto en una composición como en otra, su florecimiento representa una victoria sobre las nieves del invierno. Después los fieles barqueros son transportados a las orillas del paraíso, las perlas se transforman en dinero, a los ángeles se les concede alas, la noche se torna poco a poco en mañana y los beneficios obtenidos con el robo forman a la larga una propiedad que será heredada por las generaciones venideras. Todo esto lleva a la

[7] Curiosamente este poema se repite en F14-P9.

imagen colofón que corona la cuarta estrofa. La absorta mirada de los ojos en la cara de la muerte no es nada más que "our rapt attention / To immortality.", es decir, la visión de aquello que no podemos ver.

Ahora sin embargo, reconoce por completo su incapacidad de imaginar dónde puede estar ese espacio mítico. Y, aparentemente, esa ceguera, esa imposibilidad de ver en la oscuridad es precisamente lo que la impulsa a ser más explícita de lo que ha sido antes al emplear sin ambages las dos palabras claves: "My faith that dark adores – / Which from it's solemn abbeys / Such Resurrection pours –".[8]

En **F1-P12-J26** (It's all I have to bring today –) se centra de nuevo en el mundo de la naturaleza y amplía la metáfora utilizada en F1:10 del cuidado del jardín como una forma de creación poética. Lo que tiene que ofrecer puede ser el poema mismo —una simple flor— o el grupo completo que constituye el primer cuadernillo —un ramo. Y el destinatario es el lector. Sin embargo, no parece hacer ninguna referencia aquí a la resurrección. En su lugar, lo único que tiene para dar es su corazón y el mundo de la naturaleza que sus versos expresan.

Esto indica que Dickinson ya está empezando a experimentar con el potencial romántico de la metáfora del cultivo del jardín. En vez de buscar la eternidad más allá de esta vida, divisa la posibilidad de la permanencia en el lenguaje. Esta flor poética también resiste la transitoriedad inherente en el mundo material, ya que confiere perpetuidad a la existencia de los campos, de las praderas y de todas las abejas de los tréboles que desaparecerían víctimas de los estragos del tiempo si no fueran capturadas por la palabra escrita.

El tono elegíaco de **F1-P13-J27** (Morns like these – we parted –) retoma la imaginería de pérdida. Aquí la poeta enfatiza la temporalidad de todas las relaciones humanas. Aunque el tema de la pérdida a través del tiempo es esencial

[8] Cf. 1 Corintios 2, 9-10: "Antes bien, como está escrito: cosas que ojo no vio, ni oído oyó, ni han subido en corazón de hombre, son las que Dios ha preparado para los que le aman. Pero Dios no las reveló a nosotros por el Espíritu: porque el Espíritu todo lo escudriña, aún lo profundo de Dios".

dentro del contexto del cuadernillo, este poema se refiere también a Sue.[9] Muchos de los poemas de Dickinson dedicados a su cuñada están basados en la comparación tradicional entre la mujer admirada y un pájaro. Así, en F2-P11-J14 (One Sister I have in our house) claramente describe a Sue y lo que representa para la familia: "She did not sing as we did – / It was a different tune – / Herself to her a music / As Bumble bee of June". Y en F3-P5-J92 (My friend must be a Bird –) Sue posee una naturaleza traicionera: "Barbs has it, like a Bee! / Ah, curious friend!/ Thou puzzlest me!".

Aquí se hace eco de esa visión de Sue que ya aparecía en F1: 4 (Distrustful of the Gentian –). Tal vez se refiera a su vida matrimonial cuando dice "She was mute from Transport – / I from Agony –". Richard B. Sewall describe el conflicto que Dickinson sufrió cuando en 1856 su hermano Austin se casó (197-215). Aunque en un principio la poeta estaba a favor de esa unión, sabía que con ella cambiarían inevitablemente sus relaciones con Susan, ya que su cuñada se vería obligada a dedicar tiempo a sus quehaceres domésticos, familiares y sociales. El sentimiento de exclusión acabaría, pues, hiriendo a la escritora profundamente.

La cantidad de cartas que Dickinson le envió ayuda a comprender la relación entre las dos mujeres y la intensidad de los sentimientos de la poeta. Una carta muy intrigante fechada por Johnson en 1854 dice así:

> Sue – you can go or stay – there is but one alternative – We differ often lately, and this must be the last.
>
> You need not fear to leave me lest I should be alone, for I often part with things I fancy I have loved,– sometimes to the grave, and sometimes to an oblivion rather bitterer than death – thus my heart bleeds so frequently that I shant mind the hemorrhage, and I only add an agony to several previous ones, and at the end of the day remark – a bubble burst! [...]
>
> Sue – I have lived by this. It is the lingering image of the Heaven I once dreamed, and though this is taken, I shall remain alone, and though in that last day, the Jesus Christ you love, remarks he does not know me – there is a darker spirit will not disown its child.
>
> Few have been given me, and if I love them so, that for idolatry, they are removed from me – I simply murmur *gone*, and the billow dies away into the boundless blue, and no one knows but me, that one went down today. We have walked very pleasantly –

[9] Susan concluyó la nota necrológica que escribió para el *Springfield Republican* (18 de mayo de 1866) con la primera estrofa de este poema.

> Perhaps this is the point at which our paths diverge – then pass on singing Sue, and up the distant hill I journey on. (Letters I: 305-6)[10]

El tono de la misiva delata un claro resquemor adolescente y es, por tanto, difícil calcular el grado de ironía que la impregna. Sin embargo, muestra lo importante que Susan era para ella en ese momento de su vida, al tiempo que sus palabras sirven de advertencia ante una interpretación demasiado ortodoxa de los sentimientos cristianos que Dickinson parece estar defendiendo en sus poemas más tempranos. La poeta confiesa aquí que ha antepuesto el amor que profesa por Susan al amor por Cristo, y por eso la está perdiendo. El único consuelo es que "a darker spirit will not disown it's child". En otras palabras, proclama ser ya una hereje. Esta confesión envuelve sus primeros poemas con otra capa más de ambigüedad, un grado más de tensión psicológica.

Las imágenes de desaparición continúan en **F1-P14-J28** (So has a Daisy vanished). Si el pardillo le había enseñado que el amor era una ilusión, la margarita le enseña lo mismo sobre la vida. Enseguida asocia su desaparición con la muerte humana, volviendo a la imagen principal de F1: 1. Las chinelas en el tercer verso nos recuerdan las felices sandalias de los creyentes que regresan a casa. Pero la diferencia radica en que las chinelas sugieren sigilo; esos pies, después de todo, van de puntillas al paraíso. Esto indica un sutil cambio de perspectiva en este

---

[10] "Sue – puedes irte o quedarte – sólo hay una alternativa – Discrepamos mucho últimamente, y ésta debe ser la última.

No temas dejarme sola, a menudo prescindo de cosas que creo haber amado – a veces para la tumba, y a veces para un olvido que es más amargo que la muerte – así que mi corazón sangra tan a menudo que no me importa la hemorragia, pues es sólo agregar una agonía más a tantas anteriores, y al final del día – ¡estalla una burbuja! [...]

Sue – he vivido por esto. Es la imagen que me queda del Cielo que una vez soñé, y si me la quitan, me quedaré sola, y si ese último día, el Jesucristo que amas, dice que no me conoce – hay un espíritu más oscuro que no repudiará a su hija.

Se me ha concedido amar a pocos, y si yo los amo tanto, que por idolatría, me los arrebatan – simplemente murmuro *perdidos*, y la ola se desvanece en el inconmensurable azul, y nadie sabe excepto yo, que hoy alguien se hundió. Hemos caminado muy agradablemente – Tal vez sea éste el punto donde divergen nuestros caminos – entonces pasa cantando Sue pero yo hasta la cumbre de la distante colina sigo mi viaje". Acabó esta carta con el poema "I have a Bird in Spring" (Johnson 5; Franklin 4), muy similar en tono a F1: 7, excepto que en este poema sabe que el pájaro que ha partido volverá algún día.

poema. Ahora empieza a darse cuenta del subrepticio pero inevitable paso del tiempo. Visualiza la muerte de una forma menos personal, como burbujas carmíneas que se escurren en la ola del día que desaparece.

Esta perspectiva le conduce a la duda con la que acaba el poema: "Are ye then with God?", una vacilación que diferencia la voz de Dickinson de la de los poetas metafísicos del siglo XVII. A pesar de que coinciden en su tratamiento de la naturaleza y de la vida como transitoria y etérea, los metafísicos nunca ponen en duda la gloria de vivir en el reino de Dios en una vida después de la muerte. Su poesía está más ligada al hecho de salvarse a través de la religión que a la de salvarse por el poder de la palabra, como Dickinson empieza a insinuar.

El poema de Henry Vaughan (1621/22-1695) "They are all gone into the world of light" (1665) ofrece un buen ejemplo de lo que podríamos considerar como punto de partida de la concepción religiosa de Dickinson en el primer cuadernillo:

> They are all gone into the world of light!
> And I alone sit lingering here;
> Their very memory is fair and bright
> And my sad thoughts doth clear. (versos 1-4)

El cuadernillo entero es, en muchos aspectos, esta suerte de profunda contemplación de la muerte. Sin embargo, al vivir dos siglos después, Dickinson estaba culturalmente preparada para prestar atención a los fenómenos del mundo natural y centrarse en las respuestas emocionales que aquellos le inspiraban. Lo interesante del primer cuadernillo es que podemos seguir el desarrollo de este proceso a través de sus poemas. En F1:14 su creciente susceptibilidad al "fluir" del tiempo la lleva a cuestionar su fe. Más tarde la impulsará a investigar todas las complejas reacciones que engendra la pérdida del mundo y del yo. Este poema anticipa así las espléndidas composiciones sobre la angustia y el temor existencial que Dickinson compondrá en sus años más fructíferos de la primera mitad de los sesenta.

**F1-P15-J29** (If those I loved were lost) es probablemente el poema más difícil de interpretar dentro del cuadernillo. Sin embargo, si es verdad que el poema anterior muestra una cierta duda, éste parece examinarla más a fondo. Los dos primeros versos sugieren la posibilidad de la muerte, los dos siguientes, la posibilidad de la resurrección, y los dos terceros, la idea de que la muerte es sólo muerte, un fenómeno natural, donde no hay resurrección. Preguntas tales como ¿qué es la muerte?, ¿qué sucede después?, se han convertido en un enigma irresoluble y ésta es la razón por la que los dos últimos versos giran en torno a un desconcertante acertijo.

Johnson (1955: 27-8) piensa que "Philip" podría referirse aquí a una popular obra de teatro en verso de aquella época, titulada *Philip Van Artevelde* (1834), escrita por Sir Henry Taylor, de la que Austin y Sue tenían una copia. Van Artevelde (1340-82) dirigió un ejército desde Gante contra el conde de Flandes. Sin embargo, su fin no fue nada heroico. Se cayó en una cuneta y fue aplastado por sus propios hombres. Sus últimas palabras en la obra son:

> What have I done? – Why such a death? – Why this?
> Oh! For a wound as wide as famine's mouth
> To make a soldier's passage for my soul.

Pero el nombre podría referirse también a la figura de Felipe en el Nuevo Testamento. Siguiendo la voz del espíritu que escucha en su interior, éste convierte al etíope a la cristiandad: "El Espíritu dijo a Felipe: 'Acércate y ponte junto a ese carro'. Felipe corrió hasta él y le oyó leer al profeta Isaías; y le dijo: '¿Entiendes lo que vas leyendo?'. Él contestó: '¿Cómo lo puedo entender si nadie me hace de guía?'. Y rogó a Felipe que subiese y se sentase con él" (Hechos 8, 29-31). Felipe repite las palabras del texto de Isaías una y otra vez hasta que el corazón del etíope cambia y pide ser bautizado.

Visto desde esta perspectiva, el poema constituiría otra afirmación de fe como respuesta a la duda que expresaba con anterioridad. En todo caso, debería recalcarse que cualquier identificación directa entre Felipe y su enigma sería como

mínimo cuestionable, ya que es literalmente el etíope quien está desconcertado por la lectura de Isaías y no Felipe. Quizás lo más importante aquí es la perplejidad de la misma poeta (obsérvese el uso, otra vez, del modo subjuntivo), quien se encuentra incapaz de resolver la incógnita de la muerte.

En **F1-P16-J30** ( Adrift! A little boat adrift!) el yo poético se identifica con una barca a merced de las circunstancias. Ésta era una imagen bastante común en el siglo XIX que Dickinson usó a menudo en poemas posteriores. Muchos artistas de la época, obsesionados con el misterio de la vida después de la muerte, recreaban la imagen de un barco que navegaba hacia lo desconocido o que se debatía a merced de las olas con peligro de naufragar, como símbolo del alma. Entre las más conocidas de estas representaciones pictóricas figura una serie de cuatro paisajes, *The Voyage of Life*, realizada por Thomas Cole (1801-1848) en 1840. Cole, un inglés que emigró a Estados Unidos con su familia en 1818, se convirtió en la figura principal de la Hudson River School. Un gran número de sus cuadros fueron copiados en grabados de acero y fueron vendidos por todo el país.[11]

Judith Farr comenta la influencia del trabajo de Cole en la vida norteamericana de mediados de siglo y sobre todo en la sensibilidad de Dickinson (1992: 68-82). La investigadora califica este poema como "Unaccomplished [...], in the purposely naive style that Dickinson never entirely dropped and that she seems to have associated with charm and new-minted sincerity [...]". Y a continuación propone que: "The little boat, personification of the soul, might have its antecedents elsewhere than in Cole's series, but other aspects of the poem—the brown dusk, the raining down of night, the red dawn, the angels—appear in *Manhood* y *Old Age* [los dos últimos cuadros de la serie]. The counterpoint between the sailors who see only shipwreck and the angels who recognize that it leads to eternal life on another sea is implicit in Cole" (79-80).

[11] Una valiosa introducción a Cole y a la pintura paisajística norteamericana del siglo XIX puede encontrarse en Novak y Manthorne. *The Voyage of Life* es reproducido en EE: 72-7 y Farr: Plates 2-5. Véase también Avery y D. Sewall.

Puede que la relación entre el tono inocente y la sinceridad sea más irónica de que lo que opina Farr, como hemos visto en F1: 7. Sin embargo, está en lo cierto al señalar la doble perspectiva que este poema contiene sobre la muerte. Desde el punto de vista de la vida terrenal, el barco desaparece y sus ocupantes perecen. Desde el punto de vista de la eternidad, en cambio, el barco simplemente entra a una nueva dimensión del ser a través de la puerta de la muerte. Este poema repite, pues, el contrapunto entre escepticismo y creencia que encontramos en poemas alternados en esta sección del cuadernillo. Éste, con su fuerte y exultante verso final, no hace más que reafirmar su vacilante fe.

Con este poema acaba la segunda parte del primer cuadernillo, formada por doce poemas dedicados al análisis y desarrollo de los temas de los primeros cuatro poemas, que forman una especie de introducción.

En **F1-P17-J31** (Summer for thee, grant I may be) se dirige otra vez, como en F1:12, a un amante o a un lector. Su ruego es: "Espero poder ser verano (o vida) para ti cuando el verano acabe". Con esta exhortación comienza un tercer ciclo dentro del primer cuadernillo en el que la mayoría de los poemas, del 17 al 22, poseen un tono mucho más conversacional y personal. En un tono serio y meditativo la poeta ofrece sus poemas-flores a un receptor —sea quien sea— en una suerte de comunión pagana, o al menos no cristiana.

El misterio del mensaje gira alrededor de las diferentes connotaciones del verbo "gather", que une los poemas 17, 18 y 19. En ellos recoge las ideas y términos claves que han aparecido a lo largo del cuadernillo. Cuando dice: "Pray, gather me" evoca dos significados del verbo. Por un lado, está pidiendo al receptor-lector que coja las flores de su jardín. Por otro, quiere que recoja o entienda el significado de su mensaje que confiere al verbo. Desea que la música de su poesía sobrepase las canciones del Cuclillo y del Oriol, pájaros que desaparecen en el otoño. Si el cultivo del jardín se ha metamorfoseado aquí en la composición de su poesía, entonces esta anémona especial ofrece una forma diferente de escapar al tiempo, pues aún contendrá el verano cuando sus días se hayan ido. Esto explica las

palabras curiosas de los versos 5 y 6: "For thee to bloom, I'll skip the tomb / And row my blossoms o'er!". Aquí podemos discernir la incipiente posibilidad que el lenguaje mismo puede ofrecer: una alternativa viable (o complemento) a la religión.

Dickinson sigue desarrollando la misma idea en **F1-P18-J32** (When Roses cease to bloom, Sir,) y, tal como señalaba en el poema anterior, se da cuenta ahora de que podría encontrar la trascendencia no a través del cristianismo, sino a través del cultivo de su propio lenguaje. La ausencia de imágenes religiosas tradicionales en estos dos poemas y en F1: 19, 21 y 22, indica que va creciendo hacia una sensibilidad metafísica diferente de aquella que pregonaban poetas como George Herbert y Henry Vaughan.

Ahora es consciente de que todas las cosas mueren, incluso ella, puesto que es suya la mano que reúne los poemas-flores que constituyen el cuadernillo (una imagen similar ocurre en el verso final del siguiente poema). Cuando el tiempo haya acabado, o por lo menos, el verano que ha inspirado su poesía, su propia mano "will idle lie – in Auburn –". En principio, esta frase parece un sinsentido, pero Johnson piensa que Dickinson pudo haber tenido presente el cementerio de Mount Auburn, en Cambridge, Massachusetts, que había visitado en 1846 (1955: 29). En consecuencia, su respuesta a la inevitabilidad de la muerte es ofrecer sus poemas al lector, a alguien que ama o al mundo.[12]

En **F1-P19-J33** (If recollecting were forgetting,) nos sumergimos en un enigma, tal cual ocurre en F1:15. Lo que Dickinson quiere significar es en el fondo sencillo pero la expresión que utiliza es harto oscura. Su enigma —que conlleva ecos de los ingeniosos juegos de palabras de Shakespeare— no es más que una forma enredada de decir que recuerda que no puede olvidar y, en consecuencia, no

[12] Es imposible asignar una identidad concreta al "Sir" a quien va dirigido este poema. Es verdad que Dickinson utiliza este tipo de tratamiento en sus *Master Letters*, pero es aún un misterio para quién (hombre o mujer) fueron escritas. De todas maneras, dentro del contexto del cuadernillo dicha cuestión es probablemente irrelevante porque el poema se centra claramente en la "gracia salvadora" de la poesía.

puede ser feliz. Pero ¿cuál es la razón de su tristeza? La oscuridad del poema es probablemente una reflexión de su necesidad por expresar su pena y al mismo tiempo esconder la causa. Esta melancolía está ciertamente ligada a las quejas que manifiesta en F1: 4, 7 y 13 y, por tanto, puede estar refiriéndose a su problemática relación con Susan. Sin embargo, el verbo "gathered" en el último verso también une este poema a los dos anteriores, y la poeta recalca así su respuesta a la pérdida inevitable de todo fenómeno terrenal a través de la sustracción del tiempo.

El simbolismo cristiano aparece por última vez en **F1-P20-J4** (On this wondrous sea – sailing silently –). Su parecido con F1:16 nos lleva otra vez a la imaginería de *The Voyage of Life* de Thomas Cole. A pesar de que las imágenes de los cuadros acontecen en un río en lugar del mar, este poema parece simbolizar el viaje del alma hacia el más allá que la serie de Cole describe.

En el primer verso el yo poético navega silencioso por entre unas aguas prodigiosas, situación que se corresponde con el arroyo tranquilo del primer y segundo motivos pictóricos de Cole: *Childhood* y *Youth*. Pero enseguida se dirige al timonel, preso del temor, ya que está anticipando los peligros que se encuentran en *Manhood* – el tercer motivo– , que Cole ilustra así: "The swollen stream rushes furiously down a dark ravine, whirling and foaming in its wild career, and speeding toward the Ocean, which is dimly seen through the mist and falling rain. The boat is there, plunging amid the turbulent waters. The voyager is now a man of middle age: the helm of the boat is gone, and he looks imploringly toward heaven, as if heaven's aid alone could save him from the perils that surround him. The guardian spirit calmly sits in the clouds, watching with an air of solicitude the affrightened Voyager. Demon forms are hovering in the air" (citado en D. Sewall: 227). En la segunda estrofa, el timonel contesta a la súplica del yo poético y lo conduce hacia una orilla en calma, similar a la que se aprecia en *Old Age*, el último motivo de la serie del pintor romántico. Dentro del contexto del cuadernillo, ésta es la última afirmación de la creencia de Dickinson en la resurrección cristiana. Es probablemente significativo que en la segunda parte del primer cuadernillo sean

bastante más numerosos los poemas relacionados con el paso del tiempo y la duda que aquellos que expresan su fe. Los dos poemas siguientes demuestran que hacia el final ya ha madurado y que su experiencia se ha ampliado, por lo que su visión de la inmortalidad se va volviendo cada vez más compleja.

**F1-P21-J34** (Garlands for Queens, may be –) es un poema temprano de renuncia. Aquí prescinde de toda forma de reconocimiento público, simbolizado por las guirnaldas reales y la corona de laureles de los victoriosos o poetas reconocidos. La Rosa en que se convirtió en F1: 3 no está "ordenada" (investida) por ninguna institución pública —iglesia o estado— sino por la naturaleza.

El verbo "ordain" tiene varios significados, entre los cuales cabe señalar los de investir con autoridad ministerial o eclesiástica, conferir órdenes santas; ordenar por virtud de autoridad superior; decretar como parte del orden de la naturaleza o del universo. En cualquier caso, ¿En qué "orden" está ingresando? El hecho de adquirir autoridad de la naturaleza indica, de una forma indirecta, que ahora se adhiere al pensamiento emersoniano. En su copia personal de "Self Reliance", de acuerdo con lo que apunta Farr, "a page is turned down at the following passage, which is also marked at the right: 'My life is for itself and not for a spectacle. I much prefer that it should be of lower strain, so it be genuine and equal, than that it should be glittering and unsteady'" (1992: 46). En este poema elige entrar en "el orden de la naturaleza o del universo". Pero aceptar las órdenes de la naturaleza, comulgar con el mundo natural, tal como Emerson explica en "The Poet", implica en última instancia admitir la trascendencia del tiempo a través del lenguaje. Aquí Dickinson subraya su propia identidad como poeta, dado que la Naturaleza ordena a la Rosa para que permanezca como un recuerdo de "thee" y de "me" – un recuerdo de lo que es sin duda un amor perdido. Su jardín, ahora, *es* su poesía, donde puede salvaguardar esa pérdida del tiempo y eternizar la rosa temporal que perece en el mundo de la naturaleza.

El primer cuadernillo comienza con una indiscutible afirmación de la fe de Dickinson en la resurrección cristiana y su deseo ferviente de seguir a sus moribundas flores hasta el paraíso. Sin embargo acaba, en **F1-P22-J35** (Nobody knows this little Rose –), enfatizando su identificación romántica con su poesía. Esta pequeña rosa que nadie conoce es la propia poeta que, desde su propio entorno privado, extrae sus poemas de la naturaleza, sin el reconocimiento o la fama que la publicación pueda dispensar. Es tan pequeña e insignificante y tan vulnerable a la muerte como cualquier flor de su jardín.

Así, al final del cuadernillo, vislumbramos una estrategia que Dickinson utiliza a lo largo de su escritura, tanto en sus poemas como en sus cartas: los recursos de "captatio benevolentiae" o la "humilitas" retórica, que caracterizan la obra de tantas escritoras. Pueden ser encontrados, por ejemplo, en Santa Teresa de Jesús o Sor Juana Inés de la Cruz[13] en la tradición hispánica; en las hermanas Brontës o Jane Austen en la inglesa; y en Anne Bradstreet, entre otras muchas, en la norteamericana. El propósito práctico de esta humildad es producir una actitud benevolente en el lector y que las considere mejores escritoras de lo que pretenden ser. Otro motivo de los cuadernillos sería, pues, el de luchar por la reivindicación de un espacio literario digno para las escritoras.

[13] Ver "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz", donde Sor Juana contestó al Obispo de Puebla en una carta fechada el 10 de marzo de 1691 (Mattalía & Aleza: 24). El aparente discurso humilde de la poetisa se convierte en arma arrojadiza. El poder de su palabra es tal que al final obtiene su propósito como escritora. De la misma forma Dickinson escribió a Thomas Wentworth Higginson. Esto se puede ver en Letters II, donde con el propósito de ganarse su favor, manifiesta con fingida modestia: "I have a little shape – it would not crowd your Desk" (409). En F22-P18-J486 (I was the slightest in the House –) manifiesta que necesita su propio tiempo y espacio para escribir: "At night, my little Lamp, and Book – / And one Geranium – / So stationed I could catch the Mint / That never ceased to fall –". Y curiosamente, el final de este poema es un eco del final de F1: 22: "And if it had not been so far – / And any one I knew / Were going – I had often thought / How noteless – I could die –". De la misma manera Santa Teresa se recluyó en un convento para tener su espacio de libertad para escribir. Lo que nos sorprende también en su dialéctica es su constante falta de alabanza de sí misma. Solía decir: "¿Para qué quieren que escriba? Escriben los letrados que han estudiado, que yo soy una tonta y no sabré lo que me digo: pondré un vocablo por otro, con que haré daño. Hartos libros hay escritos de cosas de oración: por amor de Dios, que me dejen hilar mi rueca, y seguir mi coro y oficios de religión, como las demás hermanas, que no soy para escribir, ni tengo salud y cabeza para ello" ( Rodríguez: 119).

El jardín se convierte en estas páginas en un refugio femenino donde la poeta puede explorar, estudiar y dar forma a su propia personalidad. Pero, a diferencia del edén que se nos presenta en el primer poema, aquí no hay visión de vida después de la muerte. Su única esperanza para salvar esta rosa del olvido es "take it from the ways / And lift it up to thee", en un acto de ofrenda, de entrega y amor, a alguien que está en un plano superior: el homenajeado lector. Y sin embargo, esa esperanza es tenue. En marcado contraste con el tono despreocupado de F1: 1, este poema y, por tanto, el cuadernillo acaban con el reconocimiento de que la muerte puede ser sólo muerte y nada más: "Ah Little Rose- how easy / For such as thee to die!".

En todo caso, la esperanza no ha desaparecido por completo; lo que ocurre es que ahora se ha convertido en un problema mucho más serio y digno de profunda consideración. A Emily Dickinson le quedaba todavía un largo camino para consolidar su individualidad y lograr una completa autosuficiencia. Éste es el complicado viaje que los otros treinta y nueve cuadernillos revelarán. El Cuadernillo 1 contiene sus primeros pasos a lo largo de esta senda y anuncia cómo sus creencias cristianas serán transformadas en una filosofía romántica del arte, en el que el constante fluir de los fenómenos naturales, a través de la aguda percepción de los efectos del tiempo, hará que toda fugacidad se eternice en la inmortalidad de la palabra.

# III

# Traducción al castellano del primer cuadernillo

(Fascicle 1: 1, Franklin 21-3, Johnson 18)

The Gentian weaves her fringes –
The Maple's loom is red –
My departing blossoms
    Obviate parade.

A brief, but patient illness –
An hour to prepare –
And one below, this morning
Is where the angels are –
It was a short procession –
The Bobolink was there –
An aged Bee addressed us –
And then we knelt in prayer –
We trust that she was willing –
We ask that we may be –
Summer – Sister – Seraph!
Let us go with thee!

In the name of the Bee –
And of the Butterfly –
And of the Breeze – Amen!

(Cuadernillo 1: 1, Franklin 21-3, Johnson 18)[1]

La Genciana trenza sus flecos –
El telar del Arce es carmín –
Mis flores al partir
        Evitan desfilar.

Un breve, aunque paciente mal –
Una hora de preparación –
Y una abajo, esta mañana
Con los ángeles está –
La procesión fue corta –
El Mirlo acudió –
Nos habló una anciana Abeja –
Y nos postramos en rezo –
La creímos dispuesta –
Rogamos que nos pase así –
¡Estío – Hermana – Serafín!
¡Déjanos acompañarte!

En el nombre de la Abeja –
Y de la Mariposa –
Y de la Brisa – ¡Amén!

[1] Tema: Las imágenes del poema representan la fe, el anhelo de la vida eterna, la resurrección. Según la creencia de la poeta, las flores mueren en este mundo, pero pasan a otra vida en el cielo. Verso 10: *Dolinchonyx orizivorus* (inglés, bobolink; en castellano, mirlo, en Chile charlatán). Pájaro cantor migratorio americano, cuyo macho se caracteriza por el plumaje negro, blanco y amarillo. El término original "bobolincon" es una derivación de la imitación de su canto.

(Fascicle 1: 2, Franklin 24, Johnson 6)

Frequently the woods are pink –
Frequently, are brown.
Frequently the hills undress
Behind my native town –
Oft a head is crested
I was wont to see –
And as oft a cranny
Where it used to be –
And the Earth – they tell me
On it's axis turned!
Wonderful rotation –
By but *twelve* performed!

(Cuadernillo 1: 2, Franklin 24, Johnson 6)[2]

A menudo los bosques rosados son –
A menudo, de pardo color.
A menudo las colinas se desnudan
Detrás de mi pueblo natal –
A veces una cabeza con cresta
Que yo solía ver –
Y otras veces una grieta
Donde acostumbraba estar –
¡Y la Tierra – me dicen
Alrededor de su eje giraba!
¡Prodigiosa rotación –
Por *doce* realizada!

[2] Tema: El tiempo como opuesto a la eternidad. Aquí la contemplación de los cambios en la naturaleza conduce a la contemplación del paso del tiempo, lo cual forma un contraste con la vida eterna. Verso 12: *Doce*: Los doce meses del año.

(Fascicle 1: 3, Franklin 25, Johnson 19)

A sepal – petal – and a thorn
Opon a common summer's morn –
A flask of Dew – A Bee or two –
A Breeze – a'caper in the trees –
And I'm a Rose!

(Cuadernillo 1: 3, Franklin 25, Johnson 19)[3]

Un sépalo – un pétalo – y una espina
En una mañana de estío –
Un frasco de Rocío – un fugaz Zumbido –
Una Brisa – en los árboles brinca –
¡Y soy una Rosa!

[3] Tema: Identificación de la poeta con la naturaleza que contempla. En el primer poema quiere seguir a sus flores al mundo eterno y aquí, a través de la imaginación, se convierte en una rosa, idea que adquirirá mucha importancia a medida que avanza el cuadernillo.

(Fascicle 1: 4, Franklin 26-7, Johnson 20)

Distrustful of the Gentian –
And just to turn away,
The fluttering of her fringes
Chid my perfidy –
Weary for my _____
I will singing go –
I shall not feel the sleet – then –
I shall not fear the snow.

Flees so the phantom meadow
Before the breathless Bee –
So bubble brooks in deserts
On ears that dying lie –
Burn so the evening spires
To eyes that Closing go –
Hangs so distant Heaven –
To a hand below.

(Cuadernillo 1: 4, Franklin 26-7, Johnson 20)[4]

Recelosa de la Genciana –
Y justo al marchar,
El aleteo de sus flecos
Mi perfidia reprendió –
Fatigada por mi _____
Cantando marcharé –
No sentiré el granizo – entonces –
Ni la nieve temeré.

Huye así el prado espectral
Ante la Abeja jadeante –
Y burburjean arroyos en desiertos
En oídos que muriendo yacen –
Arden las agujas de la tarde
A ojos que Cerrándose van –
Cuelga el Cielo tan distante –
De una mano aquí abajo.

[4] Tema: La poeta se siente dividida entre su deseo por las cosas mundanas, que son pasajeras (F1: 2) y, por tanto, no fidedignas, y su deseo por la vida "real" (es decir, eterna) del otro mundo. Al igual que en la poesía posterior de Dickinson, la encontramos desgarrada por el conflicto entre sus creencias, que la empujan en direcciones opuestas. Verso 5: Johnson aporta una interpretación más alegre de este poema, sugiriendo que Dickinson debía utilizar el manuscrito existente como un "prototype, the blank to be filled in with whatever name was appropriate if she enclosed a copy of the poem to a friend" (1955: 22). Judith Farr, por su parte, cree que el nombre ausente era "Susie", una clara referencia a su cuñada, Sue (1994: 139).

(Fascicle 1: 5, Franklin 28, Johnson 21)

We lose – because we win –
Gamblers – recollecting which –
Toss their dice again!

(Cuadernillo 1: 5, Franklin 28, Johnson 21)[5]

Perdemos – porque ganamos –
Los jugadores – recordándolo –
¡Vuelven a tirar los dados!

[5] Tema: Este poema expresa la típica inversión de valores cristianos de renuncia al mundo terrenal. Cf. Mateo 19, 24-5 y 30: "Entonces Jesús dijo a sus discípulos: De cierto os digo, que difícilmente entrará un rico en el reino de los cielos. Otra vez os digo, que es más fácil pasar un camello por el ojo de una aguja, que entrar un rico en el reino de Dios. [...] Pero muchos primeros serán postreros, y postreros, primeros". Dickinson indica que perdemos la salvación cuando ganamos en esta vida. Por ello, aquellos que "apuestan" para ganar en el otro mundo vuelven a echar los dados, esperando perder.

(Fascicle 1: 6, Franklin 29-30, Johnson 22)

All these my banners be.
I sow my – pageantry
In May –
It rises train by train –
Then sleeps in state again –
My chancel – all the plain
    Today.

To lose – if One can find again –
To miss – if One shall meet –
The Burglar cannot rob – then –
The Broker cannot cheat.
So build the hillocks gaily –
Thou little spade of mine
Leaving nooks for Daisy
And for Columbine –
You and I the secret
Of the Crocus know –
Let us chant it softly –
"*There* is no more snow"!

To him who keeps an Orchis' heart –
The swamps are pink with June.

(Cuadernillo 1: 6, Franklin 29-30, Johnson 22)[6]

Mis banderas todas éstas son.
Siembro mi – espectáculo
En Mayo –
Crece séquito a séquito –
Y se duerme de nuevo ceremonioso –
Mi templo – todo el llano
   Hoy.

Perder – si otra vez se recupera –
Añorar – si se encontrara –
El Ladrón no puede robar – pues –
El Negociante no puede engañar.
Alegre, alza entonces colinas –
Tú, pequeña pala mía,
Deja rincones a la Margarita
Y a la Aguileña –
Tú y yo el secreto
Del Azafrán conocemos –
Déjanos cantarlo suavemente –
"¡No hay más nieve *allí*!"

Al que un corazón de Orquídea guarda –
Las ciénagas le son rosadas con junio.

---

6 Tema: La jardinería como metáfora de la salvación. Siguiendo el tema del F1: 3, el cuidado de sus flores en mayo es la preparación para su posterior florecimiento en junio. Versos 16-7: "el secreto / del Azafrán" (género *Crocus*, la rosa del azafrán) sugiere la idea de la vida después de la muerte. Este uso de Dickinson de la flor, que representa la relación entre la vida terrenal y la vida eterna, o el tiempo y la eternidad, ganará en complejidad a lo largo del cuadernillo, cuando empiece a asociar el cuidado de su jardín con la composición de su poesía.

(Fascicle 1: 7, Franklin 12, Johnson 23)

I had a guinea golden –
I lost it in the sand –
And tho' the sum was simple
And pounds were in the land –
Still, had it such a value
Unto my frugal eye –
That when I could not find it –
I sat me down to sigh.

I had a crimson Robin –
Who sang full many a day
But when the woods were painted –
He – too – did fly away –
Time brought me other Robins –
Their ballads were the same –
Still, for my missing Troubadour
I kept the "house at hame".

I had a star in heaven –
One "Pleiad" was it's name –
And when I was not heeding,
It wandered from the same –
And tho' the skies are crowded –
And all the night ashine –
I do not care about it –
Since none of them are mine –

(Cuadernillo 1: 7, Franklin 12, Johnson 23)[7]

Tenía una guinea dorada –
La perdí en la arena –
Y aunque la suma era parca
Y había libras en la tierra –
Aun así, tenía tal valor
Ante mi ojo frugal –
Que al no poder hallarla –
Me senté a suspirar.

Tenía un Petirrojo carmín –
Que muchos días cantaba
Más al pintarse los bosques –
Él –también – voló –
El tiempo trajo otros Petirrojos –
Sus baladas siendo igual–
Aun así a mi Trovador ausente
Guardé la "el dulce hogar".

Tenía una estrella en el cielo –
"Pléyade" se llamaba –
Pero al no prestarle atención,
De él despareció –
Y aunque los cielos estén llenos –
Y la noche resplandezca –
Nada de esto me importa
Pues ninguna estrella es mía –

[7] Tema: La pérdida del amor, tratada con un tono irónico de sentimentalismo falso. Este poema enlaza con los poemas 2 y 4. El amor, como es un fenómeno terrenal, es también cambiante y pasajero. Al igual que todas las cosas de esta vida que transcurren dentro del tiempo, el amor, o el amado, se desvanecerá.

My story has a moral –
I have a missing friend –
"Pleiad" it's name – and Robin –
And guinea in the sand –
And when this mournful ditty
Accompanied with tear –
Shall meet the eye of traitor
In country far from here –
Grant that repentance solemn
May seize opon his mind –
And he no consolation
Beneath the sun may find.

Mi historia tiene moraleja –
Tengo un amigo ausente –
De nombre "Pléyade" – y Petirrojo –
Y guinea en la arena –
Y cuando esta triste cancioncilla
Regada de lágrimas –
Halle al ojo traidor
En tierras muy lejanas –
Que el más solemne arrepentimiento
Se apodere de su mente –
Y que ningún consuelo
Bajo el sol encuentre.

(Fascicle 1: 8, Franklin 13, Johnson 24)

There is a morn by men unseen –
Whose maids opon remoter green
Keep their seraphic May –
And all day long, with dance and game,
And gambol I may never name –
Employ their holiday.

Here to light measure, move the feet
Which walk no more the village street –
Nor by the wood are found –
Here are the birds that sought the sun
When last year's distaff idle hung
And summer's brows were bound.

Ne'er saw I such a wondrous scene –
Ne'er such a ring on such a green –
Nor so serene array –
As if the stars some summer night
Should swing their cups of Chrysolite –
And revel till the day –

Like thee to dance – like thee to sing –
People opon that mystic green –
I ask, each new May morn.
I wait thy far – fantastic bells –
Announcing me in other dells –
Unto the different dawn!

(Cuadernillo 1: 8, Franklin 13, Johnson 24)[1]

Hay un alba invisible al hombre –
Cuyas doncellas en remoto prado
Guardan su seráfico Mayo –
Y todo el día, con baile y juego,
Y retozos que nombrar no puedo–
Ocupan su tiempo de holganza.

Aquí con paso leve, caminan los pies
Que no pasean ya la calle del pueblo –
Ni en el bosque son encontrados –
Aquí están las aves que el sol buscaron
Cuando la rueca del pasado año ociosa colgaba
Y fueron recogidas las colinas del verano.

Nunca vi escena más bella –
Nunca tal corrillo en tal prado –
Nunca composición tan serena –
Como si en estival noche las estrellas
Sus copas de Crisolita balancearan –
Y hasta el día se divirtieran –

Bailar como tú – cantar como tú –
La gente en tal místico prado –
Ruego, cada alba de Mayo.
Espero tus lejanas – extrañas campanas
Que en otros valles me anuncien
¡A la distinta aurora!

---

[1] Tema: Este poema evidencia la creencia tradicional de Dickinson y su deseo por la vida eterna. Posiblemente fue ubicado en este lugar con la intención de establecer un contraste con el poema anterior, y combatir su decepción provocada por la condición pasajera de la vida terrenal.

(Fascicle 1: 9, Franklin 14, Johnson 323)

As if I asked a common Alms,
And in my wondering hand
A Stranger pressed a Kingdom,
And I, bewildered, stand –
As if I asked the Orient
Had it for me a Morn –
And it should lift it's purple Dikes,
And shatter Me with Dawn!

(Cuadernillo 1: 9, Franklin 14, Johnson 323)[2]

Como si pidiera común Limosna,
Y en mi mano vacilante
Un Extraño depositara un Reino,
Y yo, perpleja, me quedara –
Como si preguntara al Oriente
Si para mí tuviera una Alborada –
Y elevara los purpúreos Diques,
¡Y Me despedazara con el Alba!

[2] Tema: Continuación del tema que encontramos en los dos poemas anteriores. La ausencia de un referente definido conduce a la típica ambigüedad dickinsoniana. No está claro si el "Reino" al que se refiere es la recompensa inesperada de un amor terrenal —una especie de "gracia divina" que a la poeta le es denegada constantemente en sus poemas posteriores— o la recompensa de la vida eterna. De nuevo esta ambigüedad sugiere que se sentía desgarrada por fuerzas que la empujaban en direcciones opuestas, aunque es interesante notar en este poema que la posibilidad de sentirse realizada, del tipo que sea, comienza a ser una sutil amenaza. Esta insinuación de que la felicidad podría ser para ella demasiado poderosa, o incluso dolorosa de soportar, abre el camino a la psicología de renuncia que es central en su obra de madurez.

(Fascicle 1: 10, Franklin 15, Johnson 25)

She slept beneath a tree –
Remembered but by me.
I touched her Cradle mute –
She recognized the foot –
Put on her Carmine suit
    And see!

(Cuadernillo 1: 10, Franklin 15, Johnson 25)[3]

Ella dormía bajo un árbol –
Recordada sólo por mí.
Toqué su Cuna inerte –
Reconoció el pie –
Se vistió con traje Carmín
        Y ¡Ved!

[3] Tema: Continúa el tema del F1: 6. Posiblemente hallemos aquí el primer indicio de ampliación de la metáfora de la jardinería que se extiende para incorporar la idea de la creación artística, ya que el énfasis se sitúa en este poema en el papel activo que juega la poeta/jardinera en este florecimiento.

(Fascicle 1: 11, Franklin 16, Johnson 7)

The feet of people walking home –
With gayer sandals go –
The Crocus, till she rises
The Vassal of the snow –

The lips at Hallelujah
Long years of practise bore –
Till bye and bye, these Bargemen
Walked singing, on the shore.

Pearls are the Diver's farthings –
Extorted from the sea –
Pinions – the Seraph's wagon –
Pedestrian once – as we –

Night is the morning's Canvas –
Larceny – *Legacy.*
Death, but our rapt attention
To immortality.

My figures fail to tell me
How far the village lies
Whose Peasants are the angels –
Whose Cantons dot the skies –

My Classics vail their faces –
My faith that dark adores –
Which from it's solemn abbeys
Such Resurrection pours –

(Cuadernillo 1: 11, Franklin 16, Johnson 7)[4]

Los pies de gente de regreso a casa –
Van con alegres sandalias –
El Azafrán – hasta que crece
El Siervo de la nieve –

Los labios – largos años
Un Aleluya ensayaron –
Hasta que al fin, los Barqueros
Caminaron por la orilla cantando.

Las perlas son las monedas del Buceador –
Arrancadas de la mar –
Alas – el carro del Serafín –
Caminante antaño – como nosotros –

La noche es el Lienzo del alba –
El robo – *la Herencia*.
La muerte, nuestra atención absorta
Ante la inmortalidad.

Mis cálculos no me indican
Cuán lejos se halla el pueblo
Cuyos Labriegos son ángeles –
Cuyos Cantones salpican los cielos –

Mis Clásicos bajan el rostro –
Mi fe la sombra adora –
Que de sus solemnes abadías
Tal Resurrección otorga –

---

[4] Tema: Una elaboración más profunda de las ideas (y de algunas figuras) expresadas en el F1: 6. A través de una serie de imágenes —la rosa del azafrán pasando de bulbo a flor, los barqueros trasladándose del barco a la orilla, las perlas transformadas de criaturas marinas a joyas, los humanos adoptando alas para transfigurarse en ángeles, y la noche convirtiéndose en mañana— Dickinson se prepara para la idea de que la muerte no es sino un paso de la vida a la inmortalidad. Verso 3: El Azafrán: la rosa del azafrán (véase F1: 6, versos 16-17). Verso 14. La intención de este verso es indicar un objeto más en la lista de transformaciones. Aquello que es robado en una generación se convierte en el legado de la siguiente.

(Fascicle 1: 12, Franklin 17, Johnson 26)

It's all I have to bring today –
This, and my heart beside –
This, and my heart, and all the fields –
And all the meadows wide –
Be sure you count – sh'd I forget
Some one the sum could tell –
This, and my heart, and all the Bees
Which in the Clover dwell.

(Cuadernillo 1: 12, Franklin 17, Johnson 26)[5]

Es todo cuanto hoy he de traer –
Esto, y también mi corazón –
Esto, y mi corazón, y los campos –
Y las praderas vastas –
Asegúrate de contar – si me olvidara
Alguien la suma podría dar –
Esto, y mi corazón, y las Abejas
Que en el Trébol moran.

[5] Tema: Continúa con el tema, sugerido por primera vez en F1: 6, y después en el 10, de la jardinería como metáfora de la creación artística. El poema, como un ramillete de flores, es un regalo para su receptor, o el lector. Además, en este momento podemos empezar a apreciar el modo en que se relacionan los diversos elementos de este conjunto metafórico. Si al principio la metáfora de la flor era empleada para expresar una fe incuestionable en la vida eterna y, más tarde, la actividad de la jardinería generaba un contraste entre el tiempo y la eternidad, aquí el regalo mismo, la flor metafórica, sugiere otro tipo de victoria sobre la condición transitoria del mundo terrenal, el hecho de que ésta contenga los elementos de ese mundo, que de otro modo desaparecerían.

(Fascicle 1: 13, Franklin 18, Johnson 27)

Morns like these – we parted –
Noons like these – she rose –
Fluttering first – then firmer
To her fair repose.

Never did she lisp it –
It was not for me –
She – was mute from transport –
I – from agony –

Till – the evening nearing
One the curtains drew –
Quick! A sharper rustling!
And this linnet flew!

(Cuadernillo 1: 13, Franklin 18, Johnson 27)[6]

En albas así – partimos –
En mediodías así – ella se alzó –
Trémula al inicio – más calmada luego
A su reposo bello.

Jamás lo balbuceó –
Pues no era para mí –
Ella – muda de éxtasis –
Yo – de dolor –

Hasta que – próxima la noche
Alguien las cortinas corrió –
¡Deprisa! ¡Un aleteo más fiero!
¡Y este pardillo voló!

[6] Tema: La pérdida o la imposibilidad del amor. Como ya hemos visto en el cuarto poema, Dickinson asocia el amor con la vida en este mundo, que está sujeta al paso del tiempo. Es, sencillamente, otra de las muchas cosas que inevitablemente desaparecen.

(Fascicle 1: 14, Franklin 19, Johnson 28)

So has a Daisy vanished
From the fields today –
So tiptoed many a slipper
To Paradise away –
Oozed so, in crimson bubbles
Day's departing tide –
Blooming – tripping – flowing –
Are ye then with God?

(Cuadernillo 1: 14, Franklin 19, Johnson 28)[7]

Así desapareció hoy
Una Margarita de los campos –
Así de puntillas muchas chinelas
Marcharon al Paraíso lejano –
Exhalando así, en carmines burbujas
La marea del día partió –
Floreciendo – brincando – fluyendo –
¿Estáis, pues, con Dios?

[7] Tema: Vuelve de nuevo al tema que inicia el primer poema del cuadernillo: las flores mueren y pasan así al paraíso. Sin embargo, el hecho de que este poema, a diferencia del poema 1, termine con un interrogante, puede ser indicativo de un cambio en la fe anterior de la poeta.

(Fascicle 1: 15, Franklin 20, Johnson 29)

If those I loved were lost
The Crier's voice w'd tell me –
If those I loved were found
The bells of Ghent w'd ring –
Did those I loved repose
The Daisy would impel me.
Philip – when bewildered
Bore his riddle in!

(Cuadernillo 1: 15, Franklin 20, Johnson 29)[8]

Si aquellos a los que amé se perdieran
La voz del Pregonero me lo anunciaría –
Si aquellos a los que amé se encontraran
Las campanas de Gante tocarían –
Si aquellos a los que amé reposaran
La Margarita me urgiría.
Felipe – desconcertado
¡Su enigma reiteró!

[8] Tema: Este poema, redactado en su mayor parte en subjuntivo e impregnado de ambigüedad, profundiza en la duda que se vislumbra en el F1: 14. Está estructurado en unidades de dos versos. Los dos primeros se refieren a la muerte; versos 3 y 4 a la resurrección; y 5 y 6 a la posibilidad de que la muerte sea simplemente un proceso más de la naturaleza. Perpleja frente a semejante misterio, Dickinson concluye el poema, en los versos 7 y 8, refiriéndose a un acertijo que es, en sí, difícil de identificar con certeza y cuyas múltiples implicaciones resultan extremadamente confusas. Verso 7: Felipe: podría aludir a la conversión, por parte de Felipe, del etíope en Hechos, 8, 26-40, o al protagonista de la obra teatral *Philip van Artevelde* (1834), de Sir Henry Taylor.

(Fascicle 1: 16, Franklin 6, Johnson 30)

Adrift! A little boat adrift!
And night is coming down!
Will *no* one guide a little boat
Unto the nearest town?

So sailors say – on yesterday –
Just as the dusk was brown
One little boat gave up it's strife
And gurgled down and down.

So angels day – on yesterday –
Just as the dawn was red
One little boat – o'erspent with gales –
Retrimmed it's masts – redecked it's sails –
And shot – exultant on!

(Cuadernillo 1: 16, Franklin 6, Johnson 30)[9]

¡A la deriva! ¡Un barquito a la deriva!
¡Y la noche está al caer!
¿No habrá *nadie* que lo guíe
Hasta el pueblo más cercano?

Los marineros cuentan – en el ayer –
Tan pronto oscureció el crepúsculo
Un barquito cesó la lucha
Y hacia el fondo borboteó.

Los ángeles cuentan – en el ayer –
Tan pronto enrojeció el amanecer
Un barquito – exhausto por las tormentas –
Replegó mástiles – dispuso velas –
¡Y exultante – de nuevo se lanzó!

[9] Tema: El barquito es visto desde dos perspectivas: la primera sería desde el mundo natural (los marineros), en el cual se hunde. La segunda sería la dimensión del mundo divino (los ángeles), a la cual entra a través de la muerte. Es una clara reafirmación de la fe de la poeta en la vida eterna.

(Fascicle 1: 17, Franklin 7, Johnson 31)

Summer for thee, grant I may be
When Summer days are flown!
Thy music still, when Whippowill
And Oriole – are done!

For thee to bloom, I'll skip the tomb
And row my blossoms o'er!
Pray gather me –
    Anemone –
Thy flower – forevermore!

(Cuadernillo 1: 17, Franklin 7, Johnson 31)[10]

¡Para ti verano, quisiera ser
Cuando marchen los días del Verano!
¡Y tu música aún, cuando el Cuclillo
Y el Oriol – hayan enmudecido!

¡Para que florezcas, esquivaré la tumba
Y te llevaré mis flores!
Te ruego me recojas –
    Anémona –
Tu flor – ¡para siempre!

[10] Tema: Una extensión del tema latente en F1: 3, 6 y 10. El poema mismo es otra flor que se brinda al lector. Aunque podría interpretarse como una promesa más o menos tradicional de amor eterno, parece más convincente leer el poema como expresión de la trascendencia del tiempo por medio del lenguaje. Es más, en este sentido constituiría un reconocimiento por parte de la poeta de que la misma poesía ofrece una puerta o entrada alternativa, no cristiana, desde la naturaleza hasta la inmortalidad.

(Fascicle 1: 18, Franklin 8, Johnson 32)

When Roses cease to bloom, Sir,
And Violets are done –
When Bumblebees in solemn flight
Have passed beyond the Sun –
The hand that paused to gather
Opon this Summer's day
Will idle lie – in Auburn –
Then take my flowers – pray!

(Cuadernillo 1: 18, Franklin 8, Johnson 32)[11]

Cuando ya no florezcan las Rosas, Señor,
Y estén las Violetas acabadas –
Cuando los Abejorros en vuelo solemne
Hayan ido allende el Sol –
La mano que se detuvo al recoger
En este día de Verano
Yacerá ociosa – en Auburn –
Toma entonces mis flores – ¡te ruego!

[11] Tema: Una expresión más del tema del poema anterior. Sus flores —es decir, su poesía— todavía estarán aquí cuando ella muera. De este modo, si sus poemas materializan aquello que está ausente, que ha desaparecido, entonces es posible que Dickinson esté empezando a concebir la poesía como otra forma de resurrección. Verso 7: "Auburn" describe un color que se asocia generalmente con el otoño (castaño, rojizo, pardo). Sin embargo, Johnson sugiere que Dickinson se está refiriendo al cementerio de Mount Auburn, en Cambridge (Massachusetts). Añade también que la poeta "had visited it in August 1864 [...] and she wrote her friend Abiah Root about the deep impression the 'City of the Dead' made on her" (1955: 29).

(Fascicle 1: 19, Franklin 9, Johnson 33)

If recollecting were forgetting,
Then I remember not,
And if forgetting, recollecting,
How near I had forgot,
And if to miss, were merry,
And to mourn, were gay,
How very blithe the fingers
That gathered this, today!

(Cuadernillo 1: 19, Franklin 9, Johnson 33)[12]

Si recordar fuese olvidar,
Entonces no recuerdo,
Y si olvidar, recordar,
Qué cerca estuve yo de olvidar,
Y si añorar, fuese gozoso,
Y llorar, fuese alegre,
¡Qué dichosos los dedos
Que esto hoy recogieron!

[12] Tema: La tristeza provocada por la pérdida es expresada mediante una especie de acertijo shakespeariano que hace uso de la imagen de la mano que recoge las flores, las cuales aparecieron ya en el poema anterior.

(Fascicle 1: 20, Franklin 3, Johnson 4)

On this wondrous sea – sailing silently –
Ho! Pilot! Ho!
Knowest thout the shore
Where no breakers roar –
Where the storm is o'er?

In the silent West
Many – the sails at rest –
The anchors fast.
Thither I pilot thee –
Land! Ho! Eternity!
Ashore at last!

(Cuadernillo 1: 20, Franklin 3, Johnson 4)[13]

En este mar prodigioso – navegando en silencio –
¡Eh! ¡Timonel! ¡Eh!
¿Conoces la orilla
Donde no rugen las olas –
Donde pasó ya la tempestad?

En el callado Oeste
Muchas – velas replegadas –
Sujetas las anclas.
Hacia allí te guío –
¡Tierra a la vista! ¡Eh! ¡Eternidad!
¡A salvo al fin!

[13] Tema: El deseo por la resurrección. La vida eterna aparece como un descanso, después de la tormenta de la vida terrenal. Lo que quizá no esté del todo claro en este punto es precisamente *qué* tipo de "eternidad" está concibiendo la poeta.

(Fascicle 1: 21, Franklin 10, Johnson 34)

Garlands for Queens, may be –
Laurels – for rare degree
Of soul or sword –
Ah – but remembering me –
Ah – but remembering thee –
Nature in chivalry –
Nature in charity –
Nature in equity –
The Rose ordained!

(Cuadernillo 1: 21, Franklin 10, Johnson 34)[14]

Guirnaldas para las Reinas, tal vez –
Laureles – para un rango excepcional
Del alma o de la espada –
Ah – pero recordándome –
Ah – pero recordándote –
La naturaleza caballerosa –
La naturaleza caritativa –
La naturaleza equitativa –
¡A la Rosa ordenó!

[14] Tema: Los dos últimos poemas del cuadernillo se concentran en la imagen de la "Rosa", la cual fue ya mencionada en F1: 3, y que a estas alturas del texto entrelaza también a la poeta con la obra artística que produce. Este poema vuelve a la idea de la pérdida del amor, pero en este caso la pérdida es ennoblecida a través del símbolo de la rosa. De este modo, tenemos una indicación de la posterior concepción que Dickinson tendrá de sí misma como "Reina del Calvario". También nos muestra su tendencia a trascender el sufrimiento a través del arte.

(Fascicle 1: 22, Franklin 11, Johnson 35)

Nobody knows this little Rose –
It might a pilgrim be
Did I not take it from the ways
And lift it up to thee.
Only a Bee will miss it –
Only a Butterfly,
Hastening from far journey –
On it's breast to lie –
Only a Bird will wonder –
Only a Breeze will sigh –
Ah Little Rose – how easy
For such as thee to die!

(Cuadernillo 1: 22, Franklin 11, Johnson 35)[15]

Nadie conoce esta pequeña Rosa –
Podría ser un peregrino
Si no la tomara del camino
Y la alzara hacia ti.
Sólo una Abeja la añorará –
Una Mariposa tal vez,
Apresurada tras largo viaje –
Para sobre su pecho yacer –
Tan sólo un Pájaro preguntará –
Tan sólo una Brisa suspirará –
Ah Pequeña Rosa – ¡qué fácil perecer
Para alguien como tú!

[15] Tema: Este poema retorna a la transformación que experimenta la autora en F1: 3 y así completa su identificación con sus poemas-flores. Al igual que la pequeña rosa, ella se siente completamente anónima, y quedaría reducida al olvido tras la muerte si no fuera porque su poesía contiene en sí el potencial de alcanzar a alguien más (versos 1-4). Es muy significativo que en marcado contraste con el primer poema del cuadernillo, éste exprese simplemente la posibilidad de la muerte. De hecho, en inglés, la última palabra del poema y del cuadernillo es "morir" (*to die*), lo cual nos lleva a especular que a través de la composición de este primer "cuaderno" Dickinson ha llegado a un cuestionamiento del mundo mucho más complejo y maduro del que aparece en sus creencias juveniles.

# Bibliografía

## *Ediciones de los poemas y las cartas de Emily Dickinson*


TODD, Mabel Loomis & Thomas Wentworth Higginson, eds. (1890). *Poems by Emily Dickinson*. Boston: Roberts Brothers.

HIGGINSON, T. W. & Mabel Loomis Todd, eds. (1891). *Poems by Emily Dickinson*, Second Series. Boston: Roberts Brothers.

TODD, Mabel Loomis, ed. (1894). *Letters of Emily Dickinson*, 2 vols. Boston: Roberts Brothers.

_____ , ed. (1896). *Poems by Emily Dickinson*, Third Series. Boston: Roberts Brothers.

BIANCHI, Martha Dickinson, ed. (1914). *The Single Hound*. Boston: Little, Brown.

_____ , ed. (1924). *The Life and Letters of Emily Dickinson*. Boston: Houghton Mifflin.

BIANCHI, Martha Dickinson & Alfred Leete Hampson, eds. (1924). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown.

_____, eds. (1929). *Further Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown.

_____, eds. (1930). *The Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown.

TODD, Mabel Loomis, ed. (1931). *Letters of Emily Dickinson*, New and enlarged edition. New York: Harper.

BIANCHI, Martha Dickinson (1932). *Emily Dickinson Face to Face: Unpublished Letters with Notes and Reminiscences*. Boston: Houghton Mifflin.

BIANCHI, Martha Dickinson & Alfred Leete Hampson, eds. (1935). *Unpublished Poems of Emily Dickinson*. New and enlarged edition. Boston: Little, Brown.

_____, eds. (1937). *Poems by Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown.

TODD, Mabel Loomis & Millicent Todd Bingham, eds. (1945). *Bolts of Melody: New Poems of Emily Dickinson*. New York: Harper.

WARD, Theodora Van Wagenen, ed. (1951). *Emily Dickinson's Letters to Dr. and Mrs. Josiah Gilbert Holland*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

JOHNSON, Thomas H., ed. (1955). *The Poems of Emily Dickinson*, 3 vols. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University.

JOHNSON, Thomas H. & Theodora Ward, eds. (1958). *The Letters of Emily Dickinson*, 3 vols. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University.

JOHNSON, Thomas H., ed. (1960). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown.

_____, ed. (1962). *Final Harvest: Emily Dickinson's Poems*. Boston & Toronto: Little, Brown.

FRANKLIN Ralph W., ed. (1981). *The Manuscript Books of Emily Dickinson*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University.

FRANKLIN Ralph W., ed. (1986). *The Master Letters of Emily Dickinson*. Armherst: Amherst College Press.

FRANKLIN R. W., ed. (1998). *The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University.

FRANKLIN R. W., ed. (1999). *The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University.

## *Obras críticas consultadas*


ANDERSON, Charles R. (1960). *Emily Dickinson's Poetry: Stairway of Surprise.* New York: Holt, Rinehart, & Winston.

AP (1988). *American Paradise. The World of the Hudson River School.* New York: The Metropolitan Museum of Art.

ARDANAZ, Margarita (1992). *Emily Dickinson. Poemas.* Madrid: Cátedra.

AVERY, Kevin J. (1988). A Historiography of the Hudson River School, en AP: 3-20.

BENNETT, Paula (1990). *Emily Dickinson, Woman Poet.* Iowa City: University of Iowa Press.

BINGHAM, Millicent Todd (1945). *Ancestors' Brocades: The Literary Début of Emily Dickinson.* New York: Harper.

BUDICK, Emily Miller (1985). *Emily Dickinson and the Life of Language.* Baton Rouge & London: Louisianna State University Press.

CAMERON, Sharon (1992). *Choosing not Choosing: Dickinson's Fascicles.* Chicago: University of Chicago Press.

CAPPS, Jack L. (1966). *Emily Dickinson's Reading.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

CODY, John (1971). *After Great Pain. The Inner Life of Emily Dickinson.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés (1978). Respuesta a Sor Filotea de la Cruz. *Obras escogidas*, Barcelona: Bruguera.

DERRICK, Paul Scott (1986). Emily Dickinson, Martin Heidegger and the Poetry of Dread. *Western Humanities Review* 40 (Number 1): 27-38.

_____ (2001). The Growth of an American Eve: Emily Dickinson in the American Garden of Eden, in Patea & Díaz, eds.: 81-98.

DERRICK, Paul S. & Cristina Blanco Outón, eds. (1999). *Emily Dickinson. Cartas a T. W. Higginson*, León: Universidad de León.

DIEHL. Joanne Feit (1981). *Dickinson and the Romantic Imagination.* Princeton: Princeton University Press.

DOBSON, Joanne (1989). *Dickinson and the Strategies of Reticence. The Woman Writer in Nineteenth Century America.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

EBERWEIN, Jane Donahue (1985). *Dickinson: Strategies of Limitation.* Amherst: University of Massachusetts Press.

_____ (1997). *An Emily Dickinson Encyclopedia.* Westport CN & London: Greenwood Publishing Group.

_____ (2000). Emily Dickinson's Life. American National Biography Online: Oxford University Press. http://www.anb.org/articles/16/16-00453.html; (Fecha de acceso: 21/03/01).

EE (2000). *Explorar el edén: paisaje americano del siglo XIX.* Madrid: Museo Thyseen-Bornemisza.

FARR, Judith (1990). Emily Dickinson's Engulfing Play: Antony and Cleopatra. *Tulsa Studies in Women's Literature* 9 (Fall): 231-250.

_____ (1992). *The Passion of Emily Dickinson,* Cambridge, MA: Harvard University Press.

FRANKLIN, Ralph W. (1967). *The Editing of Emily Dickinson: A Reconsideration.* Madison: University of Wisconsin Press.

GELPI, Albert J. (1965). *Emily Dickinson: The Mind of the Poet.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

GÉRIN, Winifred (1967). *Charlotte Bronte: The Evolution of a Genius.* Oxford: Oxford University Press.

HART, Ellen Louise & Martha Nell Smith, eds. (1998). *Open Me Carefully. Emily Dickinson's Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson.* Ashfield, MA: Paris Press.

HORAN, Elizabeth (1996). To Market: The Dickinson Copyright Wars. *The Emily Dickinson Journal* (1): 88-120. http://www.colorado.edu/EDIS/journal/articles/V.1.Horan.html (Fecha de acceso: 18/1/05).

JOHNSON, Thomas H. (1976). *Emily Dickinson: An Interpretative Biography*. New York: Atheneum.

LEASE, Benjamin (1993). *Emily Dickinson's Readings of Men and Books: Sacred Surroundings*. New York: St. Martin's Press.

LEYDA, Jay (1960). *The Years and Hours of Emily Dickinson*. 2 vols. New Haven: Yale University Press.

LONGSWORTH, Polly (1984). *Austin and Mabel: The Amherst Affair and Love Letters of Austin Dickinson and Mabel Loomis Todd*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

MANTHORNE, Katherine E. (2000). 'La nación de la naturaleza'. Estudio de la pintura americana de paisaje, en EE: 25-45.

MATTALÍA, Sonia M. & Milagros Aleza, eds. (1995). *Mujeres: escrituras y lenguajes*. València: Universitat de València.

MAUN, Caroline (1994). Editorial Policy in the Poems of Emily Dickinson, Third Series. *The Emily Dickinson Journal* 3 (2): 56-77.

MILLER, Cristanne (1989). *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

MILLER, Ruth (1968). *The Poetry of Emily Dickinson*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

MUDGE, Jean (1975). *Emily Dickinson and the Image of Home*. Amherst: University of Massachusetts Press.

NOVAK, Barbara (2000). Introducción a EE: 17-23.

OBERHAUS, Dorothy Huff (1995). *Emily Dickinson's Fascicles: Method and Meaning*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

O'KEEFE, Martha (1979). Primal Thought: A Key in the Study of the Fascicles of Emily Dickinson. *Dickinson Studies* (35), 8-11.

_____ (1982). This Edifice: Studies in the Structure of the (13) Fascicles of the Poetry of Emily Dickinson. *Dickinson Studies* (42): 3-15.

PATEA, Viorica & Mª Eugenia Díaz, eds. (2001). *Critical Essays on the Myth of the American Adam*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

PETRINO, Elizabeth A. (1999). *Emily Dickinson and Her Contemporaries*: *Women's Verse in America, 1820-1885*. Hanover: University Press of New England.

POLLAK, Vivian (1984). *Dickinson: The Anxiety of Gender*. Ithaca: Cornell University Press.

PORTER, David (1966). *The Art of Emily Dickinson's Early Poetry*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

_____ (1981). *Dickinson: The Modern Idiom*, Cambridge, MA & London: Oxford University Press.

RODRÍGUEZ Cuadros, Evangelina (1995). Ventaneras y bachilleras: mujer y escritura en la España del Siglo de Oro, en Mattalía & Aleza: 118-120.

ROSENTHAL, M. L. (1983). American Originals II: Emily Dickinson's Fascicles, Capítulo 3 de *The Modern Poetic Sequence*. New York: Oxford University Press: 45-73.

SCHOLL, Diane Gabrielson (1990). Emily Dickinson's Conversion Narratives: A Study of the Fascicles. *Studies in Puritan American Spirituality* (1): 202-24.

SCHURR, William H. (1983). *The Marriage of Emily Dickinson*: *A Study of the Fascicles*. Lexington, KY: University of Kentucky Press.

SEWALL, Darrell (1983). Thomas Cole: The Voyage of Life, in Stebbens, ed.

SEWALL, Richard B. (1974). *The Life of Emily Dickinson*. 2 vols. New York: Farrar, Strauss & Giroux.

SHAWCROSS, John T. & Ronald David Emma (1969). *Seventeenth Century English Poetry*. Philadelphia & New York: J. B. Lippincott Company.

SHERWOOD, William R. (1968). *Circumference and Circumstance*: *Stages in the Mind and Art of Emily Dickinson*. New York: Columbia University Press.

SHOWALTER, Elaine (1988). *A Literature of Their Own: From Charlotte Brönte to Doris Lessing*. London: Virago Press.

SMITH, Martha Nell (1993). *Rowing in Eden: Rereading Emily Dickinson*. Austin: University of Texas Press.

SMITH, Robert McClure (1997). *The Seductions of Emily Dickinson*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

STEBBINS, Theodore E. Jr. (1983). *A New World: Masterpieces of American Painting, 1760-1910*. London: Mansell.

STONUM, Gary Lee (1990). *The Dickinson Sublime*. Madison: University of Wisconsin Press.

WALSH, John Evangelist (1991). *This Brief Tragedy: Unravelling the Todd-Dickinson Affair*. New York: Grove Weidenfeld.

## Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

1. Carme Manuel, *Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana*
2. Carme Manuel, ed., *Teaching American Literature in Spanish Universities*
3. Russell DiNapoli, *The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater*
4. José Beltrán, *Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana*
5. Nieves Alberola, *Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna*
6. María Ruth Noriega, *Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction*
7. Belén Vidal, *Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation*
8. Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*
9. Antonio Lastra, *La Constitución americana y el arte de escribir*
10. Yvonne Shafer, *The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present*
11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., *Los reinos de Santayana*
12. David Hamilton, *Textualities: Essays on Poetry in the United States*
13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., *Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy*
14. Maurice A. Lee, *The Aesthetics of Le Roi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet*
15. Xavier García Raffi, *Alfred North Whitehead: un metafísico atípico*
16. Carmen Rueda Ramos, *Voice in the South: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction*
17. Maurice A. Lee, *The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance*
18. Paul Scott Derrick, *"We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism*
19. Javier Alcoriza, *El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams*
20. J. Hillis Miller, *Zero Plus One*
21. Francisco Collado, *El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon*
22. Ana María Fraile Marcos, *Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston*
23. Suzanne Greenslade, *Under the Magnolias: Growing Up White in the South*
24. Miriam López and Mª Dolores Narbona, eds., *Women's Contribution to Nineteenth-Century American Theatre*
25. Susana Mª Jiménez Placer, *Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto*
26. Fabio L. Vericat, *From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot*
27. Juan J. Coy, *Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana* (I)
28. Juan J. Coy, *Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana* (II)
29. Antonio Lastra, Emerson transcendens. *La trascendencia de Emerson*
30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., *Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio*

31. Manuel Vela Rodríguez, *La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen*

32. Jesús Ángel González López, *La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulps', cine y cómics*

33. Mercedes Peñalba, *Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica*

34. Gabriel Torres Chalk, *Robert Lowell: la mirada de Aquiles*

35. Antonio Lastra, *Herencias straussianas*

36. Mª Rosario Ferrer Gimeno, *El viaje de Helen Hanff a* 84, Charing Cross Road

37. Fernando Beltrán Llavador, *La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton*

38. Carme Manuel, *La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page*

39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, *La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo*

40. Douglas Edward LaPrade, *Censura y recepción de Hemingway en España*

41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., *Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin*

42. Carolina Núñez Puente, *Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin*

43. Rosa María Díez Cobo, *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*

44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., *Ethics and Ethnicity in the Literature of the United States*